

南京大学戏剧影视研究所 主办

南大戏剧论丛

第十三卷

1

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊



南京大学出

责任编辑 郭艳娟
责任校对 卢文婷
封面设计 冯晓哲

江苏高校优势学科建设工程资助项目 (PAPD)
南京大学中国文学与东亚文明协同创新中心资助项目
南京大学985工程项目经费资助出版项目

南京大学出版社
官方微博



南京大学出版社官方网站
www.njupco.com
南京大学出版社官方微博
weibo.com/njupco

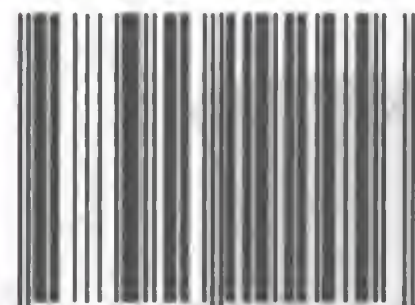
南京大学出版社
网络销售



网络销售合作伙伴
当当网 www.dangdang.com
亚马逊 www.amazon.cn
京东商城 book.jd.com
博库书城 www.bookuu.com
文轩网 www.winxuan.com

上架建议：戏剧研究

ISBN 978-7-305-19245-6



9 787305 192456 >

定价：38.00元

南京大学戏剧影视研究所 主办

南大戏剧论丛

第十三卷 1

中文社会科学引文索引
(CSSCI) 来源集刊



南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

南大戏剧论丛. 第十三卷. 1 / 胡星亮主编. —南京:
南京大学出版社, 2017.8

ISBN 978-7-305-19245-6

I. ①南… II. ①胡… III. ①戏剧评论—中国—文集
IV. ①J805.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 208940 号

出版发行 南京大学出版社
社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093
出 版 人 金鑫荣

书 名 南大戏剧论丛 第十三卷①
主 编 胡星亮
责任编辑 郭艳娟

照 排 南京紫藤制版印务中心
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司
开 本 787×1092 1/16 印张 12.25 字数 240 千
版 次 2017 年 6 月第 1 版 2017 年 6 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-305-19245-6
定 价 38.00 元

网址: <http://www.njupco.com>
官方微博: <http://weibo.com/njupco>
官方微信号: njupress
销售咨询热线: (025)83594756

* 版权所有, 侵权必究
* 凡购买南大版图书, 如有印装质量问题, 请与所购
图书销售部门联系调换

编辑委员会

主 任 董 健

编 委 (以姓氏笔画为序)

马俊山 吕效平 李兴阳 张建勤

周安华 陆 炜 洪 宏 胡星亮

董 健 傅 谨 解玉峰

主 编 胡星亮

副 主 编 解玉峰 洪 宏

《南大戏剧论丛》编辑部

通讯地址:南京市栖霞区仙林大道 163 号(邮编 210023)

南京大学文学院

南京大学戏剧影视研究所

电 话:025-89686486

E-mail: njudrama@163.com

目 录

理论前沿

关于中国当代戏剧史研究的几个问题 董 健 / 1

昆——剧·曲·唱——班 洛 地 / 21

论意象戏剧的理论与实践 施旭升 / 43

传统价值:在消解与重构之间——《赵氏孤儿》的当代改编及其文化解读 李 伟
都文伟 / 51

古典戏曲研究

是“渐变”,还是“突变”? ——中国民族戏剧形成问题再探 解玉峰 / 63

近代戏曲家的群体构成、身份意识与创作转型 程华平 / 77

走近汤显祖——新世纪汤显祖研究评析 朱恒夫 / 89

《桃花扇》中左良玉形象考论 卢奕仲 / 99

无的放矢的“整体性”追求——也谈导演与戏曲的遇合 路 遥 王 耿 / 107

中国现当代戏剧研究

追寻戏剧史上的失踪者任家璧 张 军 / 115

传统与现代的碰撞——20 世纪二三十年代中国电影与话剧在文化观念上的异同
计 敏 / 130

演剧视野下 1930 年代革命戏剧创作 王雪芹 / 142

1990 年代中国底层戏剧研究 陈文勇 / 154

----- 中外电影研究 -----

新世纪“作者化”武侠片中风景之发现及其不同面向——以《卧虎藏龙》、《英雄》及《刺客聂隐娘》为例 罗 婷 / 166

近来国外研究当代复杂叙事电影的四种路径 杨鹏鑫 / 177

CONTENTS

- 1 On Several Key Issues of Modern Chinese Drama
..... Dong Jian / 1
- 2 On Kunqu Opera and its Drama Team
..... Luo Di / 21
- 3 On the Theory and Practice of Image Drama
..... Shi Xusheng / 43
- 4 The Old Values of Between Deconstructed And Reconstructed: On the Present-day Adaptations of *The Orphan of Zhao*
..... Li Wei, Du Wenwei / 51
- 5 A Slow or Sudden Change: On the Formation of Chinese Opera
..... Xie Yufeng / 63
- 6 The Constitution and Identity Consciousness of the Opera Writers of Modern China and Their Creation Transformation
..... Cheng Huaping / 77
- 7 Approaching Tang Xianzu: A Review on the Study of Tang Xianzu in New Century
..... Zhu Hengfu / 89
- 8 A Research on the Artistic Image Zuo Liangyu in *Peach Blossom Fan*
..... Lu Yizhong / 99
- 9 Revisit Chance & Meeting Between Director and Opera
..... Lu Yao, Wang Geng / 107
- 10 Rediscovering an Obscured Historical Figure in Early Chinese Drama, Ren Jiabi
..... Zhang Jun / 115

11	Collision Between Tradition and Modernity : Similarities and Differences Between Chinese Film and Drama in Cultural Concepts in 20s and 30s of the 20th Century Ji Min / 130
12	Research on the 1930s Revolutionary Drama in View of Performance Wang Xueqin / 142
13	A Study of the Chinese Grass-roots Drama in the 1990s Cheng Wenyong / 154
14	The Discovery of Landscape and Its Different Representations in Auteurist Martial-Art Films Crouching Tiger, Hidden Dragon, Hero and The Assassin of the Twenty-First Century Luo Ting / 166
15	Four Research Routes in Contemporary Complex Narrative Films Studies Abroad Yang Pengxin / 177

关于中国当代戏剧史研究的几个问题

董 健

摘 要:1949—2000 年这半个世纪的中国当代戏剧史,其精神演变的线索可以用一句话来概括:戏剧启蒙理性的消解与重建,或曰戏剧现代性的残缺与修复。研究 20 世纪中国戏剧史,必须首先把握住中国近百年走向现代化的曲折历程这个大背景。因此 20 世纪中国戏剧史的前半部即通常所说的“现代”与后半部即习惯所称的“当代”这两部分,就不过是相互联系着的一个大时段即现代时段而已。描述当代,也应从民族、语言、文化的统一性出发,将大陆、台湾、港澳的戏剧一并纳入史书视野,并以戏剧之现代性的三大特征为坐标、以当代戏剧之演变的四个阶段为参照,来显示历史的真实轨迹。

关键词:中国当代戏剧 启蒙理性 现代意识 民族、语言、文化的统一性

一、从“现代”到“当代”

从“中国现代戏剧史”到“中国当代戏剧史”,从“现代”到“当代”,一字之别,意味着什么呢?前者讲的是 19 世纪末至 1949 年这一时期内中国戏剧发展、演变的历史,而后者则是对 1949 年至 2000 年这半个世纪中国戏剧史的描述,两者相加就是一部 20 世纪中国现代戏剧史。其实,从中国戏剧跟随中国社会走向现代的整个历史进程来说,是难以也无须区分什么“现代”与“当代”的。只要没有离开世界公认的现代性与启蒙理性的视角,只要我们是紧紧扣住中国现代化的艰难曲折的历史进程来言说的,那么,无论经济、政治、文化,也无论社会、思想、人,其核心问题都应到“走向现代”这四字真经中寻找。就此而论,“现代”与“当代”这两部分就不过是相互联系着的一个大时段即现代时段而已。

20 世纪 50 年代末 60 年代初以来,所谓“中国当代文学”、“中国当代戏剧”的提法,在大陆一般有三层含义:一是时段性,指 1949 年以来的文学、戏剧;二是政治性,指中国共产党所领导的“新中国文学与戏剧”,又叫“社会主义文学与戏剧”;三是地域性,仅限于中国大陆的文学与戏剧。20 世纪 80 年代以来出版的多种关于中国当代戏剧的著作,大都延续着这种观点,有的干脆就叫《新中国戏剧史》。然而这是很成问题的。

试问:面对香港、澳门已经回归祖国,台湾、大陆正为和平统一而努力的大势,况在人类已经进入 21 世纪、“全球化”思潮已被普遍认同的今天,如果仍然以这种封闭而单一的思维来观察中国当代戏剧史,怎么能揭示出历史的真实面貌与艺术的内在规律呢?显然,只要不是片面地从党派和政治的角度,而是从民族、语言、文化的统一性(同一性)来描述戏剧史,中国当代戏剧就不应仅仅是大陆的“新中国戏剧”,而应包括大陆戏剧、台湾戏剧、香港与澳门戏剧这几个组成部分。如果说 1949 年之前“现代”时期中国戏剧史还是被放在一个统一、完整的框架中加以描述的话,那么对 1949 年之后的“当代”时期,就应毫无疑问地继续坚持民族、语言、文化的统一性,并以此来展开对历史的描述。人们不会忘记,在整个抗日时期,从地域和文化特征上说,中国现代戏剧就是由三个“板块”构成的:一块是以重庆、桂林、昆明为重要基地的“国统区戏剧”;一块是北京、上海、南京、东三省等沦陷区以及香港、澳门、台湾等外国势力统辖区的戏剧;还有一块就是以延安为中心的“解放区戏剧”。这三者在民族、语言、文化上的统一性便是我们言说的一个国家历史的基点。1949 年之后的大陆戏剧基本上是“解放区戏剧”的延伸与放大。当年的“国统区戏剧”,则由于国共合作的破裂而分化,一部分戏剧家加入了“解放区戏剧”的队伍,一部分随国民党政府入台,形成了新一轮的“国统区戏剧”即台湾戏剧。当年沦陷区和港澳的戏剧也历史地、曲曲折折地进入了“当代”。因此,中国当代戏剧史如果只讲大陆,不仅有违“一个中国”的历史事实,而且也不利于对戏剧演变的轨迹做出恰如其分的描述。我们认为,应该突破多年延续的大陆“社会主义戏剧一元”的狭隘思路,摒弃单纯从党派和政治的视角考察与解释戏剧现象的思维模式,认真从民族、语言、文化的统一性着眼,以科学的态度来真实描述中国当代戏剧的历史。

从被纳入史书视野的戏剧样式来说,我们在“现代”部分,虽然对古典戏曲在新的历史条件下的革新、演变以及新歌剧、新舞剧的产生、发展有所涉及,但总体来说是以话剧为主的。这是因为“不论从戏剧思潮和戏剧观念之转变的现代性和世界性来看,还是从戏剧运动与我国民主主义革命的紧密联系来看,或者从大批优秀剧作家的涌现及其在创作上的重大贡献来看,真正在漫长的中国戏剧史上开辟了一个崭新历史阶段,在新文化运动中占有突出的历史地位,并在现代戏剧史上起着主导作用的,则是新兴的话剧”^①。在如今的“当代”部分,戏曲的比重有所加大,这是因为在这 50 年当中,中国传统戏曲的变革(无论对其“得”与“失”如何评价)远远超过 20 世纪前 50 年,产生了许多优秀的作家、作品与演员。现代化、民族化背景下“话剧—戏曲二元共生”——互相学习、协调发展的戏剧生态新格局,正是在这 50 年才最后形成的。“文革”中发生了“革命样板戏”这样影响重大的历史、文化、政治事件,曾一度破坏这一生态,戏剧现代化的道路被阻断。我们在本书(《中国当代戏剧史稿》)中加大戏曲的分量,仍然是从

① 陈白尘、董健主编:《中国现代戏剧史稿》,中国戏剧出版社 1989 年版,第 1 页。

“走向现代”这个角度着眼的。所以,绝不是把这 50 年的戏曲当作中国古代戏剧史的一段来看,而是将其作为当代戏剧史的一个有机组成部分来讲的。中国古代戏剧史和古代诗歌史、古代小说史一样,早在戊戌维新、辛亥革命至五四新文化运动那个时期就基本上结束了。至于话剧这一崭新的戏剧样式,当前仍有不少人仅仅把它视为中国几百个剧种中的一个,这是因为他们不懂得戏剧美学上的分类原理和我国现代戏剧兴起的历史。事实上,我国传统戏曲的剧种虽然很多,但它们从戏剧美学体系上说全都是从诗歌、音乐、舞蹈相糅合的古代“乐”这一系统来的。而新兴的话剧则是在美学体系上与所有戏曲相对应的一个全新的现代剧型。就像我国古代诗歌有各种体裁和样式(如四言、五言、七言,古体、歌行、律诗,广义地说,词也是诗的一种),但现代新诗并非这众多体裁和样式中的一种,而是在整体上与古代诗歌相对应的现代诗歌,其美学风貌判然有别。在人们多把话剧视为“外来”样式的时候,我们更倾向于将其视为中国戏剧的“现代”样式,因为它虽然来自“西方”(在中国戏剧传统中也有“话剧”的因子),但在长长的百年之中,它已经完全本土化、中国化,已经成为我们民族戏剧的重要组成部分了。那种认为中国民族戏剧仅限于戏曲的观点显然是极为片面的。话剧(以及新歌剧、新舞剧)与戏曲二元共生,就是中国现当代戏剧生态的基本格局,这完全是近百年才出现的新现象。我们既不能因为戏曲与传统旧文化的密切联系,而否认它在当代有着生存、发展的空间,也不能因为话剧在文化上的“西方”因缘而不承认它成为中国民族戏剧的可能性。

如上所言,问题的核心还是在“走向现代”这四字真经之中。我们描述当代戏剧史的视角,仍然是经济、政治、文化,与社会、思想、人的现代化问题。现代性与启蒙理性以及相关的文化价值标准,将牢牢制约本书(《中国当代戏剧史稿》)对历史的描述。五四新文化运动的现代启蒙主义精神,五四先贤所坚持的人与社会的现代化及其对文学艺术的变革要求,仍然指导着“当代”戏剧史书写者一以贯之的思路。1949 年之后的戏剧思潮与戏剧运动,尽管充满挫折和教训,但最后还是复归于现代化的正道上来了。就戏剧这一门古老的艺术来说,它的现代性主要表现在以下三个方面:

其一,舞台所呈现的“人的精神状态”具有现代启蒙主义特征,即从剧情、人物、主题所透出的美、刺、褒、贬,可以看出“现代人”的道德面貌、艺术情趣和美学追求,如对思想自由与个性解放的争取,对人格平等与政治民主的向往,对种种独裁专制、封建道德与“依附”意识的批判等(有些戏尽管取材于古代历史,但其“视角”与所传之“神”必与现代意识相通)。所有这一切,不仅从五四时期、1930 年代和抗日时期的那些优秀戏剧作品中可以看得出来,而且在 1950 年代的话剧《布谷鸟又叫了》(杨履方)、《茶馆》(老舍)、《关汉卿》(田汉)以及戏曲《团圆之后》(陈仁鉴)这样一些戏里也有或隐或显的表现。至于 1980 年代的作品,如话剧《假如我是真的》(沙叶新、李守成、姚明德)、《车站》(高行健)、《小井胡同》(李龙云)、《狗儿爷涅槃》(刘锦云)、《桑树坪纪事》(陈子度、

杨健、朱晓平),京剧《曹操与杨修》(陈亚先)、昆曲《南唐遗事》(郭启宏)、川剧《巴山秀才》(魏明伦)、新编戏曲《新亭泪》(郑怀兴)、莆仙戏《秋风辞》(周长赋)等,这些戏都从不同的角度透出了启蒙理性和现代意识。

在1949年之前的“民主主义革命”时期,戏剧精神内涵的“现代性”追求与中国化了的“易卜生主义”其实就是一回事,其要义即在于“真”、“人”二字——追求反映社会人生的“真实性”(反对“瞒”和“骗”),大兴以“人”的价值和尊严为根本的“人的戏剧”,把现代公民社会中人的独立人格与对自由、平等、民主权利的追求,化作舞台上的戏剧精神。1949年之后,“左”倾教条主义与政治实用主义把以“人学”为核心的“人的戏剧”篡改为政治斗争工具的戏剧。他们在“阶级斗争”、“社会主义”的旗号下渐渐割断了现代性一线,“真实性”与“人的戏剧”遭到贬斥。但戏剧中的现代性追求仍然存在。上述《布谷鸟又叫了》一类戏便是“易卜生主义”在“社会主义”年代的曲折表现。

其二,戏剧艺术的功能,由单向灌输主导意识(高台教化)转向“观”与“演”的平等对话与双向交流,戏剧在人类精神领域的“对话”中追求审美娱乐(精神之乐与感官之乐相统一),而不是单纯做政治斗争或道德教化的工具。这正是戏剧作为艺术的“人学”特征在艺术功能上的表现。上述写“人”求“真”的那些戏,都能说明这一点。特别是1980年代的“探索戏剧”,力求“观”与“演”的交流与互动,颇具现代精神。但是,有不少当代戏剧作品,其主旨就是为政治做说教,把“观”与“演”平等的对话与双向交流变成单向“教导”,凭着舆论的强势向观众推出效仿、学习、崇拜的“榜样”——这时又往往把技术当“艺术”,把政治当“思想”,把指令和政策当作戏剧应予宣扬的“真理”。这就有违戏剧之现代性的要义了。英国批评家赫伯特·里德以“现代”眼光敏锐地指出:“假如要一语道破古典主义内涵的话,在我们看来,它现在,而且一贯都曾表现着压抑。古典主义是政治专制的精神同伙。(它的种种教条不过是)用来控制和压抑人的活生生本能的精神概念……所以,这些东西决不会表现任何自由决定后的愉快,只代表一种强加于人的理想。”^①很显然,所谓“自由决定后的愉快”,只能是平等对话与交流的结果;而那种凌驾于观众之上“灌输”政治和道德观念的戏剧,尽管在手段上也做了“艺术化”的处理,又有想像的“未来”和“乌托邦”的灵光以惑众,但终究逃脱不了古典主义那种“强加于人”、对人施以“控制和压抑”的本性。在当代戏剧史上,以“反修防修戏”、“革命样板戏”为代表的那些所谓“红色经典”,便多带有这种古典主义特征,我们可以称之为“社会主义古典主义”或“社会古典主义”的戏剧。

其三,戏剧的文学语言、舞台语汇以及结构形式,为适应现代社会与现代观众的要求,进行必要的革新。如话剧的语言、动作和灯光、布景的生活化、现代化(即使表现古代生活,也要符合现代人的欣赏习惯),戏曲的唱、念、做、打及舞台设计进行有利于表

① [美] 赫伯特·马尔库塞:《审美之维》,李小兵译,广西师范大学出版社2001年版,第151页。

现新的精神内涵的创新。这是一个戏剧形态问题,既牵扯到戏剧的物质外壳,又与戏剧的精神内涵密切相关,而有些因素又具有很大的历史稳定性与跨文化的共通性,其中交织着许多矛盾、复杂的现象。这样,尽管革新是必要的,但并非凡“新”皆好。有些戏剧,其物质外壳看似非常“现代”,精神内涵却无甚现代性可言,如“文革”中的“样板戏”,又如1990年代某些赶时髦、重包装、以舞美“奇观”炫人耳目的所谓“精品戏”大多如此。文化的物质层面变化较易、较快;其精神层面的变化则较难、较慢。这就留给我们著史者一个识别“伪现代性”的任务。尤其在我国社会、文化的转型期中,文化上的虚假与平庸是一个普遍现象,更不能叫“伪现代性”扰乱了我们的视线。

二、启蒙理性与当代戏剧

如果用一句话来概括这50年中国当代戏剧精神演变的线索,那就是:戏剧启蒙理性的消解与重建,或者说:戏剧现代性的残缺与修复。这样说,主要是指大陆和台湾,港澳的情况有所不同。“启蒙”的西方表达是 Enlightenment,意为“照亮”,中国古代就有“祛蔽启蒙”之说,近代则有“开启民智”之论。不论中西,“启蒙”在现代都可以理解为:将人的精神从非理性的愚昧、黑暗中解放出来,使之融入现代文明,做一个独立自主、个性健全的现代人。正如有的学者所指出的:“20世纪的社会科学家所说的‘现代化’,就是启蒙思想家所说的‘照亮’。”“将理性应用于人类事务是现代性的基础。”^①在中国迈开现代化的历史步伐之后,启蒙的任务便与之同时提出了。马克思主义只能包括而不能代替启蒙主义。但前现代社会的种种非理性因素,往往使启蒙被误读、被改写,导致所谓“救亡压倒启蒙”、“革命吃掉民主”等复杂现象,以致有人(如“新儒学”学者)把五四启蒙与“文革”反启蒙混为一谈。应该说,并不是启蒙理性引发了非理性的“文革”这样反现代、反文明、反人类的事件,恰恰相反,而是启蒙的扭曲、变形以至失败才造成了这种“革命”。1949年之后“阶级斗争”、“不断革命”的巨大负面效应就说明了这一问题。这在戏剧上也有显著表现,如明明是在和平发展时期,许多主流作品却充满了革命和战争的“火药味”,一味追求那种只有在“革命斗争”中才可能有的极端的思维和表达方式,恐怖与暴力以及其他反人性、反人道的行为方式往往在艺术表现中被合法化、审美化,等等。

从道理上说,社会主义本应比资本主义更具有现代性,它的历史任务本应是解决资本主义没能解决的经济、政治、文化,与社会、思想、人的现代化问题。然而历史却在事实上走了更加曲折的路。在中国这样未经过现代工业文明建设、启蒙主义基本缺位

^① [美]西里尔·E·布莱克编:《比较现代化》,杨豫、陈祖洲译,上海译文出版社1996年版,第181、188页。

的落后国家,即使通过暴力革命的手段,也难以超越资本主义的现代性而将国家、社会引向现代化的道路。如果说在1949年之前的民主主义革命期间,“革命”与“现代化”还有某种重叠的话(指有时革命为现代化开辟道路),那么在1949年之后的“社会主义革命”期间,这种重叠便不再有了。也就是说,再也不能靠革命而只能靠民主法制来保证现代化建设。“凡是个人权利领域的事就应该有个人自由,而公共领域的事就要民主决定。不能颠倒过来,让个人把持群域,公权侵犯己域。”^①所谓“阶级斗争”、“继续革命”、“政治可以冲击一切”、“无产阶级在上层建筑包括文化领域实行全面专政”等,只能滋生出陈腐的专制主义,颠倒了“群”、“己”权界,背离了启蒙理性的基本精神,也背离了马克思主义的基本原理,从而扼杀了一切有利于现代文学艺术(包括戏剧)生长的因素。这就是当代戏剧史上(尤其是在“十七年”和“文革”时期)没能出现1949年之前那个“现代”时期出现过的戏剧大家和经典名作的根本原因。曹禺虽然活到了当代,但他再也拿不出《雷雨》、《日出》、《原野》、《北京人》那样的佳作,其创造精神大大萎缩。直到晚年他才敢说出“束缚太多”,“使作家陷入圈圈里边”,“满脑袋都是马列主义概念,怎么脑袋就是转动不起来呢”这样的话,对“东指责,西指责,总是要管,三管两管,就越写越简单化了”的体制表示强烈的不满。^②这与表演艺术家赵丹临终所言“管得太具体,文艺没希望”是一个意思,都是对失去了启蒙理性和现代意识的文化环境的痛苦反思。

鉴于对文化专制主义的不满,“文革”之后有人提出“去政治化”、“解构启蒙”的口号。但是提出这种观点的人陷入了两个误区。其一,将政治与启蒙混为一谈;其二,笼统否定文艺(包括戏剧)的教化功能及其与政治的关系。

这里先来澄清第一个问题。启蒙与政治虽然有着密切的联系,但完全不是一个文化层面上的事。启蒙运动有时可能会演变成政治运动(甚至引起革命);政治运动有时也会借助启蒙的张力以成其事。然而启蒙完全是正面的、积极的、正义的,它只有一个向度:“人”、理性与真理。政治则不然,它有两类:正面的与负面的,积极的与消极的,正义的与非正义的;它有两个向度:“人”的与“非人”的、理性的与反理性的、遵从真理的与逆向真理的。开明、进步的政治与启蒙是友,黑暗、反动的政治与启蒙是敌。一切黑暗、反动的政治维护其统治的手段,除了恐怖、暴力之外,就是靠反启蒙即思想蒙蔽与精神奴役,叫人“没有了能想的头,却还活着”(鲁迅语)。有的“新儒学”学者把五四与“文革”混为一谈,大抵也是由于未能深究启蒙与政治的差异。正因为启蒙与政治并非一回事,在“十七年”和“文革”时期的戏剧中才会出现“政治化”日强、启蒙意识与现代性反而日见其弱的现象。1960年代与“文革”中的“反修防修戏”、“革命样板戏”就

① 秦晖:《在继续启蒙中反思启蒙》,2006年6月15日《南方周末》。

② 田本相、刘一军编著:《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》,江苏教育出版社2001年版,第25、42页。

再清楚不过地说明了这一现象。因此,反对戏剧为政治服务是理所应当的,但同时要消解戏剧的启蒙主义文化价值导向,就对戏剧的健康发展十分有害了。戏剧如果失去了启蒙理性与现代精神的烛照,就只有两种可能:或为政治工具,或为低级玩物。

戏剧的教化功能及其与政治的关系,也是为了正确地阐述历史而必须澄清的一个问题。戏剧舞台既然是社会人生舞台的缩影或象征,它就不可能完全脱离政治、不问政治,人类的政治生活也常常是戏剧要表现的对象。直接为政治服务、以表现政治要求为己任的戏剧叫作“政治剧”(如 20 世纪西方的 Political Theatre)。关键并不在于戏剧与政治的关系是深是浅、是大是小,而在于这种关系是不是平等的。我们所批判和否定的“政治化”、“为政治服务”,大都是指那种政治是主、戏剧为奴的情况,前述政治与启蒙为敌之时就是这样的。提倡戏剧的教化功能并不等于主张戏剧为政治服务。所谓“教化”,在这里是指推动人的素质的养成和精神的提升。前文说到的人在精神领域里的“对话”,就是戏剧达到这一目的的手段。哲学家早就指出,教化有两种:一种是体现着人的“精神的理性”的,它将人向着人之为人的普遍性提升,“在总体上维护人类理性的本质规定”。另一种所谓的“教化”则恰恰相反,它不是维护人类理性,不是把人向着人之为人的普遍性提升,而是以充满偏见、独断的经验主义将人向非理性、个别性下降,尽管这种“洗脑”式的“教化”往往打着很漂亮的旗号。^① 如果用诸如封建社会的“门阀”观念、“文革”中的“血统”论、“唯成分”论(“样板戏”《智取威虎山》唱词“他出身雇农本质好”)以及宗教迷信等这些东西对人进行教化,不就是将人向着非理性、个别性下降吗? 马克思所说的以“思想的闪电”将人“解放成为人”,实际上就是将后一种教化下的人“解放”成为前一种教化下的人。^②

综观当代戏剧 50 年,启蒙理性的消解与重建(或曰现代性的残缺与修复)的线索是曲折的,这在当代戏剧演变的历史过程中,有着生动、具体的表现。

三、当代戏剧演变的历史过程

中国当代戏剧的演变,受制于经济、政治、文化与社会、思想、人的复杂变化,有时更多地与政治斗争和意识形态的变动直接相关(如在大陆和台湾);至于戏剧艺术内部种种因素的消长、更替,则更曲折而又隐蔽地与这些变化相联系。因此,戏剧的历史便显出一定的阶段性来。这种历史阶段性当然是相对而言的,前后之间既有区别又有联系。这种历史阶段性,在大陆、台湾、香港、澳门各有不同,但基于民族、语言、文化之统

① [德] 汉斯—格奥尔格·伽达默尔:《真理与方法》上卷,洪汉鼎译,上海译文出版社 1999 年版,第 14 页。

② [德] 马克思:《〈黑格尔法哲学批判〉导言》,《马克思恩格斯选集》第 1 卷,人民出版社 1972 年版,第 15 页。

一性,又有某种相似、相关之处。如大陆1978年至1989年的“思想解放”与台湾1987年的“解除戒严”,均对戏剧的发展有过重大影响。又如戏剧创作方法从现实主义到现代主义的演变及其与“开放”大局下的中西文化交流之关系,在祖国大陆和台湾、香港、澳门地区的戏剧发展中均有历史线索可寻。在这半个世纪当中,戏剧的启蒙理性与现代特征时隐时现,时断时续。当理性缺位、政治第一之时,就会产生出一种反启蒙、反现代的戏剧(如台湾1950年至1960年的“反共抗俄剧”,大陆“十七年”与“文革”中的“阶级斗争戏”、“反修防修戏”、“革命样板戏”)。今试以大陆戏剧为主要观察对象,间或比照台、港、澳,描述50年历史过程如下:

(一) 启蒙理性与现代意识从淡化到消解的“十七年”。从1949年新政权建立到1966年“文革”爆发,现在习称“十七年”,是当代戏剧的第一个历史时期。在1957年之前,大陆戏剧的启蒙理性与现代意识还多少承接着1949年前“民主主义革命”的精神余绪。如1950年代初期的《妇女代表》、《罗汉钱》、《小二黑结婚》一类戏,其中的自由、民主意识尚与“民主主义革命”相联系,并把这种联系与对新政权的歌颂扣在一起。老舍的《龙须沟》写北京底层人居住环境的改善与他们对政府的感激之情。虽靠了作者生活底子厚、“写人”的功夫硬,又加焦菊隐的高明导演和于是之一批好演员的表演,它在当时颇为走红,但终究以歌颂政府(“群域”)为主调,模糊了作为启蒙要义的“群己权界”的理性视角,此后几十年供奉政治的“歌颂剧”(颂党、颂政、颂领袖)之风便由此而始。

1956年至1957年上半年在国际、国内思想潮流与政治形势下出现过一阵短暂的“思想解放”之风,启蒙理性与现代意识稍有抬头。于是,力图摆脱“左”倾教条束缚、稍稍触及人性之真的“第四种剧本”应运而生。其中话剧《布谷鸟又叫了》的出现是一个十分重要的信号,它不仅不再把对自由、个性、民主的追求与对新政权的歌颂相联系,而是相反,作者有感于新政权下个性所受到的某种压抑,敏锐地触及了一个生活中刚刚冒头的深刻问题:有人打着崭新的旗号(如“革命”、“集体”、“社会主义”、“党的领导”之类),行的是陈腐而丑恶的封建道德之私。剧中那个共青团支委王必好,满口“革命”、“进步”的语言,但把恋人视为囊中私物,粗暴剥夺她个人的自由。女主人公“布谷鸟”(童亚男)面临着摆脱“依附”、冲破某种精神束缚、捍卫个人尊严的任务。单是剧名就颇有象征意义:久已不唱自由之歌的“布谷鸟”又要叫了。显然,这是五四时期体现着戏剧之现代精神的“易卜生主义”(其核心是追求人的自由与个性,肯定人的社会责任,批判社会的不合理性)在1950年代的再现,因此它受到了“左”倾保守势力的打压。也是迎着这股“思想解放”之风,吴祖光的《风雪夜归人》、曹禺的《北京人》在1957年得以在北京重演。此两剧产生于1940年代,均为现代戏剧经典之作,突出表现的是人的心灵的觉醒、人对自由的精神追求。现代名剧重演以及《布谷鸟又叫了》等所谓“第四种剧本”的出现,正说明了戏剧家们坚持启蒙理性与现代意识、发扬真正的现代“戏剧

精神”的可贵努力。

然而 1957 年“反右派”斗争之后,在国际“冷战”格局之下,也在关于“国际共产主义运动”的论战中“反修”口号的驱使下,中国戏剧的启蒙理性与现代意识迅速萎缩、消退,戏剧之“人学”的内容被抽空,“阶级斗争”、“不断革命”、“反修防修”的形式上激进、实际上愚民的舆论宣传直接控制了戏剧的精神导向。以启蒙理性与现代意识为精神内涵的“真实的人”的形象从舞台上消失了,代之而起的是宣扬政治理念、政治教条的一架架木偶和一张张脸谱。像老舍的《茶馆》、田汉的《关汉卿》这样的好戏之所以能在当时出现,都有着特殊的原因——前者仍顺着“歌颂剧”的路子,而且打着“埋葬三个旧时代”的保护伞,后者则借了纪念世界文化名人的机会。其他一般主流戏剧则乏善可陈了。同样是老舍,就有《红大院》一类戏,同样是田汉,还有《十三陵水库畅想曲》,它们均属当时文化环境下宣扬浮躁、虚夸的“大跃进”之风的趋时应制之作,也只能是当代戏剧失败的记录。1960 年代一大批表现“阶级斗争”、“反修防修”斗争的戏(包括话剧和戏曲),在创作方法上号称是“社会主义现实主义”或“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”,实际上大都可称为“社会古典主义”之作,它们以相对成熟的艺术手段(语言、结构、人物塑造等)包裹着表面“左”倾激进、实则陈腐僵化的精神内涵。当时风靡一时的《千万不要忘记》、《年青的一代》、《丰收之后》、《青松岭》等均属此类。个别戏(如《霓虹灯下的哨兵》)虽然艺术表现的功夫高人一筹,又有一定的生活真实性,但总体上仍脱不出强调“阶级斗争”、反对“和平演变”的路数。此剧把大城市的“香风”视为使人堕落的妖魔,明显带有贬斥城市文明的反现代倾向。当时戏剧的路子越走越窄。1959 年同时有五部《向秀丽》上演(表彰英雄模范人物),1960 年同时有七部《为了六十一个阶级兄弟》上演(如同报纸一般的宣传报道),1962 年则有 11 家剧院演出据政治纪实小说改编的同名话剧《红岩》(进行革命和阶级斗争的教育),1963 年同时有 15 个话剧团体编演《雷锋》(其中有四家剧名各异,如《红色的雷锋》、《向雷锋同志学习》等,所谓“雷锋精神”一再被改写,注入种种反启蒙、反现代的因素)。这说明政治严控下的“题材决定”论使剧目日见贫乏。台湾在 1960 年代中期至 70 年代,从李曼瑰到姚一苇、张晓风等戏剧家就以其面目一新的创作基本上结束了“反共抗俄剧”的单一、贫乏的时期;在大陆虽曾有 1961 年至 1962 年短暂的“调整”,但随即被否定,代之以更僵硬的路线。

(二) 启蒙理性彻底消解、现代意识完全残缺的“文革”时期。从 1966 年“文革”爆发到 1976 年粉碎“四人帮”,号称“文革十年”。其实“文革”从精神上讲,上可推至 1963 年 12 月与次年 6 月毛泽东关于文艺问题的两次带有发动“文革”意味的批示,下可延至 1978 年底中共宣布结束“文革”并发起“思想解放”运动之时。这是当代戏剧史的第二个时期,也是启蒙理性彻底消解、现代意识完全残缺的一个戏剧史段。所谓“文革”,并没有任何意义上的革命性和进步性。发生在这一时期的一切思想和艺术现象,

表面上激进,实质上倒退,“表”新而“里”旧。作品方面,八个“革命样板戏”(京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》,芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》,交响乐清唱剧《沙家浜》)及其带出的“第二批样板戏”(如《龙江颂》、《平原作战》、《杜鹃山》、《磐石湾》等)就是这一时期的“红色经典”。在理论方面的代表作,值得一提的有《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》、江青的《谈京剧革命》、“四人帮”在上海的写作班子发表于《红旗》杂志(1969年第6、7期合刊)上的《评斯坦尼斯拉夫斯基“体系”》,以及文化部御用写作班子“初澜”总结“样板戏”经验的文章,如《中国革命历史的壮丽画卷——谈革命样板戏的成就和意义》、《京剧革命十年》等。他们的理论要点有:一、“空白”论,否定文学艺术(包括戏剧)的全人类价值,否认历史上一切优秀作品对当今人的意义,认为“无产阶级的文学艺术”从《国际歌》以来就是一片空白,现在“革命样板戏”补上了这一空白;二、“根本任务”论,认为戏剧的根本任务就是塑造所谓的“无产阶级英雄形象”,以这样的形象占领舞台便是“无产阶级在上层建筑包括文化领域实行全面专政”的胜利;三、“三突出”论,要求戏剧作品的人物形象体系是在所有人物中突出正面人物,在正面人物中突出英雄人物,在英雄人物中突出主要英雄人物。

“文革”在外部表现形态上有某些类“先锋”、类“现代”的特征,但其内在实质是反文明、反现代的。它所催生的“革命样板戏”表面上看也有某种“现代性”,但这是一种伪现代性。从历史上看,当中国封建社会的前现代文化遇到西方现代文化的挑战时,专制政权的统治者做出“应激反应”的第一个文化策略便是将文化进行剥离与分解,物质上用之,精神上拒之。从“中学为体,西学为用”到“洋为中用”均为此一文化策略之体现。“革命样板戏”的物质外壳是高度现代化的,也可以说是高度“西化”的。它的灯光布景、音响效果离不开现代科技;它的服装设计也基本上是按现代写实主义的要求做的;尤其它的音乐伴奏,更是大胆吸收了西方交响乐,力图烘托出一个宏伟、浪漫的氛围。但是,这种号称“革命”而又“现代”的戏剧,其精神内涵却基本上都是一些封建专制主义文化层面的东西,如血统论、门阀观念、党派性、英雄崇拜与个人迷信等。上述“三论”就是在“理论”上支撑着此类反现代意识的。这样,“革命样板戏”就不可能刻画出现代意识观照下的人和人的命运。它用以霸占舞台的那一个个“高、大、全”的“英雄形象”,没有个性(甚至难识性别)、没有“人”的生命,都是为宣传和强化某种政治理念而苦心设置的“符号”。正如巴金所说,都是虚假的“用一片片金叶贴起来的大神”^①。可以说,在“革命样板戏”中,中国戏剧的现代精神已经彻底解体了。在那十多年间,戏剧的启蒙理性与现代意识暂且只能在“地下”状态中存在,或者在台、港、澳戏剧中不同程度地延续着。

① 巴金:《随想录》,生活·读书·新知三联书店1987年版,第811页。

(三) 重建启蒙理性与现代意识、戏剧相对繁荣的“黄金时代”。1977年至1989年是中国当代戏剧史的第三个时期,这十多年,祖国大陆和台湾、香港、澳门地区的戏剧都遇上了一个相对繁荣的“黄金时代”。在大陆,1976年粉碎“四人帮”(其历史意义远远超过这一具体事件本身),1978年底中共十一届三中全会结束“文革”路线,提出“拨乱反正”。虽然这个“正”还包括长期以来不少“左”的东西,但毕竟开启了“思想解放”的闸门,文学艺术的启蒙理性与现代意识立即复苏并迅猛发展。在台湾,随着1984年经济革新之“三化”(国际化、自由化、制度化)的提出、1986年国民党十二届三中全会政治革新的启动与1987年的“解严”,文艺的路径自然也就更向着现代化一途了。在香港,戏剧曾因对“文革”的恐惧而一味倒向西方,但进入1970年代后开始注重本土现实与中西结合,戏剧艺术有很大发展。而葡萄牙1974年革命后实行“非殖民地政策”,对澳门文艺的发展也有积极意义。所有这一切变化,对于以思想自由为本、注重灵魂“对话”的现代“戏剧精神”的高扬来说,都是十分有利的。这一点从大陆戏剧上看得尤其分明。总体来说,大陆“文革”的结束,对台、港、澳均有积极的影响。

现代“戏剧精神”从复苏到高扬是有一个过程的。一开始,不少戏尽管是批判“四人帮”的,但仅仅是为“老干部”争回在“文革”中失去的名、权、利而已,在政治倾向、思维方式与艺术方法上还是老一套(或者说大体上还是“十七年”和“文革”的路子)。在不同人的心目中,否定“文革”的含义是各不相同的。真正从深层的文化价值观念上彻底否定“文革”者还在少数。即使在1978年前后出现的《于无声处》、《曙光》、《丹心谱》、《陈毅出山》这一类好戏,也基本上还是停留在“揭批四人帮”的政治斗争层面上的。然而在1979年发生了一个大转折:一批大胆反映现实生活、尖锐触及社会问题、热烈呼唤改革开放、充满批判精神的戏剧出现了,如《假如我是真的》、《报春花》、《权与法》、《未来在召唤》、《救救她》等。这是标志着启蒙理性与现代意识之觉醒、现代“戏剧精神”初步高扬的第一批戏剧作品。尤其是《假如我是真的》(沙叶新、李守成、姚明德)这出戏,它写的是当时人人关心的“走后门”问题(后来愈演愈烈的腐败之风),实际上却触及了党和国家权力的使用与监督,揭开了现行体制下特权阶层与人民群众的矛盾,这一积重难返、十分敏感的政治问题。这一问题到了近40年后的今天,就更显其巨大的现实性和尖锐性了。该剧在上海演出后,一方面引起巨大反响与共鸣,一方面也引起了“左”倾势力的强烈不满,于是高层关注,展开“讨论”。尽管这“讨论”并不像以往文艺界的运动和斗争那样整人,但其结果是这一出时代性、现实性极强的好戏被变相禁演。同时被查禁的还有电影《太阳和人》(电影文学剧本叫《苦恋》),也是因为它深层地触及了时代和现实问题。政治干涉使戏剧关注时代现实、真实反映生活、表现人的精神追求的锐气大减,刚呈活跃之势的戏剧在1980年便迅即跌入了“淡季”。

然而总的文化态势究竟与以往大不相同了,既然中国现代化的步伐已经不可能停止,那么启蒙理性与现代意识也就不可能重被消解。在1980年至1989年间,中国戏

剧就走了一段曲折前进的探索之路。在精神指向上,从对社会问题的暴露与批判,到对历史、文化的追问与反思,其间贯穿着对人性和人的灵魂的探密与拷问;在创作方法与表现手段上,经历了从摒弃伪现实主义、恢复现实主义传统,到学习、借鉴现代主义的过程。这里所讲的“探索”,既包括1982年以北京人艺演出《绝对信号》为开端的“小剧场”运动——它以“先锋”精神对传统戏剧模式和戏剧生态的猛烈冲击,也包括各类剧场与剧人在广义戏剧的思想与艺术上的求新求变。这些“探索”对改变多年来僵化陈旧的“政治化”戏剧思维和单一、贫乏的舞台观念,起了重大作用。应该说,这10年是现代“戏剧精神”大发扬的10年,也是敢对“十七年”和“文革”说“不”的10年。在这一时期,文学界和戏剧界掀起了一股不小的“叛逆”思潮,对长期统治文学和戏剧的“左”倾教条主义和政治实用主义及其所支撑的陈旧的戏剧模式,进行了批判和否定。这种批判和否定在20世纪50年代和60年代也曾出现过,但微弱而短暂,迅即被主流意识形态压下去了。而1980年代这一次,却乘改革开放之势,成了“气候”,酿为“思潮”,虽遇僵化保守势力的阻挠、破坏,终能破冰前进,在理论和创作实践上改变了中国当代戏剧发展的趋势,使戏剧的思想空间和艺术空间都得到了空前的扩展。这10年的许多优秀剧作在精神内涵和物质外壳上都有新东西,它们生动地体现了处于思想解放之中的中国人民那种积极、开放、昂扬、向上的精神状态。只有在这时,戏剧才实现着“人”在精神领域的“对话”,放出“人”的精神自由之光。本文第一部分中提到的以话剧《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、京剧《曹操与杨修》为代表的那些1980年代问世的优秀剧作便是最生动的例证,其中有的无疑将成为经典之作。总之,这10年的戏剧是具有重大历史意义的,它是1940年代“黄金时代”之后的又一个高峰,说它具有里程碑意义也不为过。

在1980年代中期,发生了“戏剧观”的大讨论,这是戏剧在继续探求解放之路的表现。然而当艺术无力冲破政治体制的束缚时,所谓解放之路的探求,也只能是在艺术自身的圈子里打转转而已。本来在《假如我是真的》被禁之后,戏剧首先面临的问题是如何继续努力坚持思想解放,冲破“左”倾教条主义的束缚,在创作上摒弃伪现实主义,恢复戏剧的“人学”定位,在舞台上表现真实的生活、真实的人。但当时的“戏剧观”大讨论,却主要是为了给现代主义开路,一开始就只拜布莱希特为师,而盲目地把现实主义作为攻击对象,树斯坦尼斯拉夫斯基为敌。其实,斯坦尼体系的“人学”内容与现实主义精神远比布莱希特的“新见”更切合中国实际,它又刚刚在“文革”中被批判过,亟须拨乱反正。讨论者绕开根本问题,也是迫于所谓“清除精神污染”和“反对资产阶级自由化”的政治压力,只能在一些艺术自身不成问题的问题上纠缠不清——“假定性”与“逼真性”、“制造舞台幻觉”与“破除舞台幻觉”、认同“第四堵墙”与推倒“第四堵墙”、“间离效果”与“共鸣效果”、“写实”与“写意”,等等,对这些问题的回答本来都是两可的,无须非此即彼地争论不休。尽管讨论对舞台观念的解放与“小剧场”之兴不无裨

益,但绕开戏剧精神的核心问题——灵魂上的自由“对话”与平等交流,单在技术和形式上用劲,这使1980年代戏剧未能产生更伟大的作品,也因“玩形式”而丧失了推进戏剧大发展的机会,同时还为1990年代戏剧的“物质化”、“技术化”不良倾向种下了前因。

(四)“黄金时代”过后的平庸年代。1990年至2000年,这是20世纪的最后10年,可视为当代戏剧的第四个历史时期。80年代末的那场政治风波极大地影响了中国人的精神状态,极“左”僵化势力卷土重来,“企图利用‘风波’带来的机会,否定改革开放的巨大成就,把中国重新拉回到老路上去”^①。虽然现代化进程已不可能完全止步,但政治改革滞后与不规范市场经济的推进,使整个社会“物质化”、“平庸化”,在文化的艰难转型中,信念淡漠,价值混乱,虚假与平庸几乎渗透到一切领域。专事解构启蒙理性与现代意识的后现代主义与新儒学、新左派乘势而来,对这些消极现象起着推波助澜的作用。“样板戏”重新登台,就发生在这一时期,这既说明极“左”思潮的抬头与落伍者的“恋旧”,也说明艺术创造力、想像力的贫弱。年轻人则是“玩”它的物质外壳,或借以调侃“红色经典”。无疑,这一切对于亟需精神自由和高度创造力的戏剧来说是极为不利的。在一个只盯着“钱”和“权”、没有了“梦想”和“诗情”的社会,怎么会有好的戏剧产生呢!因此,总体说来,1990年代是戏剧精神萎缩、舞台虚假繁荣的时代。体制内的种种戏剧评奖和会演活动,对戏剧的生存和发展不能说百无一利,但它很快就变成了装饰政绩的手段。当局花大钱搞“工程”戏,争“名利”,要“政绩”,使戏剧的创作和评价都体制化、组织化,失去艺术独立性,便发生了卢梭所说的“趣味的腐化”^②。如果说1980年代是先有好戏而后评奖,1990年代则是先悬奖项才引出戏来。至于1990年代以来的台港澳戏剧,由于“后现代”思潮的影响,所谓“反语言、反戏剧”之风成为时尚,不少创作和演出也流于肤浅与平庸。

综观1990年代戏剧演变的趋向,有以下三个特点值得注意:

首先,强化戏剧作品的物质外壳,以舞台装饰的华丽“奇观”(Spectacle)掩盖戏剧精神内涵的贫弱或荒谬,此曰“奇观主义”。如京剧《贞观盛事》、黄梅戏《徽州女人》等戏豪华的布景,均属此例。炫人耳目的“奇观”削弱以至取消了“观”与“演”两者在精神上的平等“对话”,它“通过表象的垄断,通过无须应答的炫示”,叫人被动地接受一个“静观的、隔离的伪世界”。^③

其次,戏剧之舞台性的强化大都以排拒作为思想载体的文学为代价,因此,1990年代的戏剧文学走向枯萎——这与人的精神贫困的总趋势是同步的。广为流传的一

① 田纪云:《怀念小平同志》,《炎黄春秋》2004年第8期。

② [法]让-雅克·卢梭:《论科学与艺术》,何兆武译,商务印书馆1960年版,第21页。

③ [法]居伊·德波:《景观社会》,王照凤译,南京大学出版社2006年版,第3、5页。引者注:“景观”一词,我们在引用时,认为译为带有贬义的“奇观”更切原意。

个说法是“一流舞美,二流导表,三流剧作”,此说虽不准确(因为没有好的剧作为支撑,纯形式的舞美不可能成为一流),但多少说明了“奇观化”这一流弊的存在。上文提到的《贞观盛事》、《徽州女人》一类的戏,无不以“大制作”的豪华舞美取胜,而其文学性都是很差的。于是有的剧作家有感于在这一形势下自己被舞台扭曲的“被动”,便无奈而又自信地宣布:“在我这里,作品的发表就是一部剧作的终结。”^①这种趋势,再加上大众娱乐方式的多样化与大众媒体的文化垄断,戏剧生存的空间就很小了。

再次,与以上两点相联系,戏剧之“玩”的功能被大大膨胀,其触人情思、给人美感的功能大大削弱。所谓“玩”,所谓“乐”,多停留在感官刺激的阶段上。这是对不规范文化市场的“顺应”,也是对政治高于一切的“反动”,更是精神贫困、物欲失范的表现。古人谈艺术曰“君子乐得其道,小人乐得其欲”,在1990年代,乐得戏剧之“道”的人越来越少,而乐得戏剧之“欲”的人却越来越多了。不少以票房为旨归的戏,包括一些打着“先锋”旗号的小剧场戏剧,都是以“玩”取胜的。这种戏作为戏剧生态中的一类,不宜全加否定,但如果形成了“气候”,就不是一种健康现象了。

1990年代的戏剧尽管总体上呈下滑趋势,但由于经济、政治、文化,社会、思想、人,这些方面仍在缓慢而曲折地向着现代化演变,转型中的文学艺术也还或明或暗、或轻或重地循着启蒙主义与现代性的路子向前发展。1980年代的精神传统并未完全断绝,仍有一些好的和比较好的戏搬上了舞台。如话剧《商鞅》(姚远),虽然导演(陈薪伊)对其施加了“奇观主义”的装饰,仍不失为一部优秀之作。作者支持改革的立场和深挖“人性”之真的文学激情,都在剧中有一定的表现。其他值得一提的比较好的话剧,还有《正红旗下》(李龙云)、《闲人三部曲》(过士行,《鸟人》、《鱼人》、《棋人》)、《生死场》(田沁鑫)、《良辰美景》(赵耀民)等。至于1990年代的戏曲,虽无1980年代的《曹操与杨修》那样的佳作,但像淮剧《金龙与蜉蝣》(罗怀臻)、梨园戏《董生与李氏》(王仁杰)、京剧《骆驼祥子》(钟文农)等这样一些剧目,均有较大影响,堪称一时之选。另外,1990年代的小剧场戏剧,也继续有所收获。虽在后现代主义影响下出现了反语言、去思想的“玩”戏剧的现象,但像《思凡》(孟京辉)、《留守女士》(乐美勤)、《一个无政府主义者的意外死亡》(黄纪苏、孟京辉)等,既说明小剧场戏剧的分流,又说明“先锋”、“实验”的精神也还在继续着。《思凡》的“拼贴”手法仅是形式地借鉴后现代,在内涵上却继承了1980年代颇有冲击力的文化批判精神。

人们站在20世纪的尾端回顾过去百年,尤其是近50年戏剧的历史经验和教训时,对种种长期积累的问题(政治的、思想的、理论的、艺术的……)的解决,应寄希望于21世纪。

① 李龙云:《万家灯火》(附创作日记),中国青年出版社2004年版,第203页。

四、当代戏剧的文化特征

前文已言,中国当代戏剧包括祖国大陆、台湾、香港、澳门四个地区的戏剧,这四者在民族、语言、文化上有着统一性,当然也有着共同的文化特征,如语言、思维特征、表达方式、文化渊源等方面的共同性。但当我们具体地论及 1949 年至 2000 年这半个世纪中国当代戏剧的文化特征时,主要地不是谈这种共同性,而是谈这一时段之内戏剧与现实关系中形成的一些具体特征,并以大陆、台湾的戏剧为例,因为在这一特殊时段之内,它们更有代表性,也更能从深层说明问题。

第一,在这 50 年的大部分时间内,戏剧文化完全从属于政治,戏剧的政治工具性压倒了艺术审美性,其“人学”定位全部或部分地让给了“政治”定位。所谓“歌颂”剧(颂党、颂政、颂领袖)由是而生,所谓“反共抗俄剧”、“阶级斗争戏”、“反修防修戏”、“政绩工程戏”,以及种种“节日戏”、“献礼戏”等,亦皆由是而生。这样的戏剧不可能实现“观”与“演”之间平等交流、心灵“对话”这样的现代戏剧之审美要求,而是叫观众被动地接受政治“教导”;这样的戏剧折射着灌输意识形态的一元化文化的特征,其内涵与外形的构成大都是公式化、概念化的。这样的“政治宣传”剧与“政治训谕”剧,有其产生的必然性,在一定时期和一定范围之内,亦有其一定的“合理性”,但它把五四以来以“人”为本的现实主义大大地单一化、贫困化了,故常被学者称为“拟现实主义”或“伪现实主义”(Pseudo-realism)。

五四时期“人”的现代化,其文化动力是多元的。那时来叩中国大门的西方文化,如人道主义、民主主义、启蒙主义、自由主义,以至马克思主义、社会主义、无政府主义等思潮,都从不同侧面、不同角度被中国人接受,从而也不同程度地推动过中国思想文化的现代化进程。多元的思想统一在一个总的思想解放、个性解放、争民主、争自由的潮流之中。但 1949 年之后,“人”的现代化的文化动力则是一元的,即来自苏联的“社会主义”,以“革命化”取代了现代化。戏剧在苏联“社会主义现实主义”和中国自提的“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”创作原则的约束下,表现“阶级斗争”、“继续革命”。如果用一个新概念来指称这一现象,那就是上文已提到过的“社会主义古典主义”或“社会古典主义”。这样的“政治化”必然冲击戏剧的启蒙理性和现代意识,严重降低甚至取消了戏剧所特有的呼唤自由、民主的精神力量,而脱离了这种精神感召力的“教育”,如前所述,是绝然不能全面提升大众的人格。

第二,当代戏剧的又一文化特征,是在舞台人物形象的“个性”描写问题上一直存在着与“反个性”的尖锐对立,这正是上述政治化“定位”的必然结果。像 20 世纪 50—60 年代台湾的“反共抗俄剧”,所写的大多是单调、武断的政治口号式的人物。这个路子被台湾戏剧界人士所唾弃。大陆的“阶级斗争戏”、“反修防修戏”与“革命样板戏”更

长于非“人”去“真”、造“神”画“奴”，以此来扭曲和抹杀人的个性。而在神化与奴化人的同时，也就要“鬼化”一些人——如《百丑图》对所谓“阶级敌人”的刻画，同样也是对人性的歪曲。人道主义和启蒙主义的一个重要前提，是承认“人”的丰富性和复杂性，承认并尊重人的个性。“个性主义”(Individualism, 又译个人主义)不仅在资本主义社会得到承认并有所发展，马克思主义也将其纳入自己的思想体系，并将个性的自由发展视为未来社会的重要目标。《共产党宣言》说：“代替那存在着阶级和阶级对立的资产阶级旧社会的，将是这样一个联合体，在那里，每个人的自由发展是一切人的自由发展的条件。”^①在鲁迅的现代启蒙思想中，中国的现代化“其首在立人，人立而后凡事举；若其道术，乃必尊个性而张精神”。在他看来，“立人”(人的现代化)与强国的关系是：“使国人之自觉至，个性张，沙聚之邦，由是转为人国。”^②胡适针对那些以“国家”为借口牺牲个人自由的观点，说：“争你们个人的自由，便是为国家争自由！争你们自己的人格，便是为国家争人格！自由平等的国家不是一群奴才建造得起来的！”^③这里所说的“自由平等的国家”与鲁迅所说的“人国”都是现代国家的同义语。中国只有成为这样的“人国”，才能自强而立足于世界，而非人的“沙聚之邦”(只有主子与奴才而没有自由平等的公民的国家)则只能永远落后、任人宰割。个性主义是“易卜生主义”的核心和灵魂，对推动中国戏剧之现代化至关重要。然而由于传统文化之专制主义因子的影响，西方的“Individualism”(个人主义、个性主义)，虽在中国文化中并非全无与之相通、互融的资源，但它在20世纪初传入中国之时，却屡被国人误读与曲解。1907年鲁迅就指出：“个人一语，入中国未三四年，号称识时之士，多引以为大诟，苟被其溢，与民贼同。意者未遑深知明察，而迷误为害人利己之义也欤？夷考其实，至不然矣。”^④鲁迅所说的这种“迷误”，在1949年之后由于极“左”思潮的流行与现代民主意识的缺位而更加严重。在五四新文化运动中，启蒙主义的先行者大声疾呼“破坏个性的最大势力就是万恶之原”^⑤。而到了1958年却完全倒过来了：文艺界的领军人物周扬在总结“反右派”斗争的报告《文艺战线上的一场大辩论》(此文经毛泽东改定)中说：“个人主义，在社会主义社会，是万恶之源。”(“原”、“源”之别，原文如此)其文化后果就是消解启蒙理性，阻挠人的现代化的历史要求。与此抗争的主张当然也不绝如缕。1956年至1957年出现的“第四种剧本”论，批判戏剧中工、农、兵三种非个性的人物塑造模式，这一呼声虽被压抑，但代表了当代戏剧对客观规律的潜在要求。1979年至1989年这十多年间，乘思想解放之大势，问世了一大批在发掘人的个性上初步达到“真”与“深”

① 《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1972年版，第273页。

② 鲁迅：《文化偏至论》，《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1981年版，第56—57页。

③ 胡适：《介绍我自己的思想》，《胡适文集》第5卷，北京大学出版社1998年版，第511—512页。

④ 鲁迅：《文化偏至论》，《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1981年版，第50页。

⑤ 孟真(傅斯年)：《万恶之原》，《新潮》第1卷第1号，1919年1月。

之境的优秀剧作。这些都是对反个性主义的批判和反拨。由健全的个性结合成的集体是强大的,如鲁迅所理想的“人国”。而扼杀个性的所谓“集体主义”,实质上不过是一种 Totalitarianism,直译就是“整体主义”,“就是认为有一个至高无上的整体利益和代表这个利益的、不容置疑的‘整体’权力……这就给极权主义和伪个人主义的结合提供了一个空间,以至于导致了以追求个性解放始,到极端地压抑个性终,这样一个‘启蒙的悲剧’”。^① 当代戏剧就是在与这种“启蒙的悲剧”的艰难曲折的对抗中,接续着五四传统,开辟着通向未来的现代化之路。

第三,现代化与反现代化的对立,使中国当代戏剧形成又一个文化特征:世界眼光和文化民族主义的分歧。五四时期至 1940 年代,世界眼光是全面面向西方文化的。1949 年之后,台湾只依附美国,到 1970 年代才在文化上向整个西方世界开放。大陆则把世界眼光转向了苏联和“社会主义阵营”,文化上是“半封闭”状态,与国家民族的现代性追求密切相关的世界眼光受到批判和否定,被指责为“修正主义”、“崇洋媚外”。大陆戏剧重续与西方的联系,是“文革”后的事,比台湾晚了 10 年,但文化民族主义在“左”的保守倾向下抬头,扮演着反现代性的角色。文化民族主义看不到人类文化的共同、相通之处,把民族的特殊性看成绝对的。这样,当它与外来文化相遇之时,首先使它焦虑的并不是如何吸收“他者”的先进性因素,而是文化的“民族化”、“本土化”问题。这在某些历史条件下当然有其一定的必然性与合理性。但历史告诉我们,所谓“民族化”、“本土化”有两种:一种是积极的、开放型的,它承认人类文化的共同、相通之处,其着眼点在于把那些最优秀的东西“拿来”为我所用;一种是消极的、封闭型的,它否认人类文化的共同价值,其着眼点在于如何以“国粹”对抗先进文化,以“民族化”取代“现代化”。西方话剧在 20 世纪初刚刚传入中国的时候,当然有一个“民族化”、“本土化”的问题,但这一问题的解决并不像文化民族主义者说得那么困难和严重。如果说 1920 年汪仲贤和夏月润兄弟等合作,在上海新舞台演出《华伦夫人之职业》遭到失败,说明话剧的“民族化”、“本土化”还是一个迫切问题的话,那么 1924 年洪深为戏剧协社执导《少奶奶的扇子》大获成功,则说明话剧的演出方式已经成功地被移植到中国舞台上了。这里已经迈出了“民族化”的重要一步。

从话剧文学的创作来说,中国话剧一开始就是走在“民族化”道路上的。第一代剧作家如田汉、欧阳予倩、洪深等,他们本来就与本民族传统戏曲有着很深的艺术渊源,其创作即使取了话剧这种新形式,那语言、风格、艺术韵味,以及作品内涵中的那种“现代中国人”的精神,无不是“中国化”了的。到了 1930 年代,中国话剧趋向成熟。什么叫“成熟”?就是它已经变成地地道道的中国现代戏剧的一种形式、一种形态了。谁能说田汉、曹禺、夏衍等人的那些话剧名作不是中国现代民族戏剧的经典呢?何况,中国

^① 秦晖:《在继续启蒙中反思启蒙》,2006 年 6 月 15 日《南方周末》。

话剧的产生和发展也并非仅仅是一个艺术形式的问题,它首先是中国文化现代化的一部分,而人的现代化则是其中最重要的内容。五四以来话剧的启蒙主义精神及其对人的现代化的追求,是人所共知的。这样看来,在抗日时期关于戏剧民族形式的讨论中那种否定五四启蒙精神的“民族化”口号,显然夹杂着不少“左”倾复古主义和民粹主义(民族化实际上成了农民化),实质上是一种文化民族主义倾向的表现。从此话剧就被横加了一个“原罪”:它生来就不是“中国的”,正所谓“非我族类,其心必异”,永远都完不成“改造”(民族化)的任务。沿着这个思路,从1940年代的延安到1949年之后的整个大陆,话剧的“民族化”往往与五四启蒙主义的“人的戏剧”即真正意义上的现代戏剧背道而驰。本来“民族化”的前提是现代化,但这个逻辑被颠倒了。所谓民族特色的追求,也就变成了拒绝外来先进文化的挡箭牌,或者成为复古、守旧的同义语,顶多是停留在某些技术手段和形式因素的搬用和模仿上。

在1990年代文化民族主义思潮的泛滥中,有一种似是而非的流行观点认为“越是民族的就越是世界的”,而且把此话的发明权归之于鲁迅。其实,鲁迅何曾有此言!他在1934年4月19日致陈烟桥的信中说:“现在的文学也一样,有地方色彩的,倒容易成为世界的,即为别国所注意。打出世界上去,即于中国之活动有利。”^①请注意,“地方色彩”并不等于“民族性”,“为别国所注意”也并不是获得了“世界意义”的意思。本来这里讲的是艺术传播中的“求异”心理,却被歪曲成了艺术价值认同中的民族性问题了。逻辑应该是这样的:一切有世界意义的艺术,必然是具有民族特色的,但并非一切具有民族特色的艺术都可以成为世界的。

第四,戏剧之精神内涵与物质外壳往往在复杂的文化冲突中失去和谐的统一,“道”、“器”失衡,“神”、“形”两离的现象在当代戏剧中时有发生。前文已言,当中国遇到西方文化的挑战时,“物质上用之,精神上拒之”的“文化分解”论便相当有效地付诸实践了。特别是当这种“分解”论与“左”倾政治和文化民族主义相结合的时候,其对戏剧的负面影响是巨大的。于是出现了“伪现代性”问题——那些物质外壳“新”、精神内涵“旧”的所谓“现代戏剧”的“现代性”就是一种“伪现代性”。1957年北京舞台上出现的《百丑图》,其导、表演的手法与舞美设计都是很“现代”的,其“反右派”的主旨所系的精神内涵却是十分陈旧的(反自由、反民主的专制意识)。1963年上海舞台上出现的《激流勇进》在外部表现手法上就更“新”了,但其内在的“魂”掺杂了当时“反修防修”的政治内容,其贬损知识分子个性追求的反启蒙主义倾向是很明显的。在体现“伪现代性”方面,“革命样板戏”就更加典型了。它的语言是很“现代”的,这自不待言,它的外部表现手段甚至可以说是相当“西化”的。然而戏的核心精神却一点也不“现代”。它的炮制者处在封闭的、非理性的、愚昧而又夜郎自大的文化心态之下,其“革命激情”充

① 《鲁迅全集》第12卷,人民文学出版社1981年版,第391页。

满了盲目性,其价值观念中不乏反启蒙、非现代的封建专制主义的东西。它塑造的“英雄人物”都是政治理念的化身,从根本上说,是个性的泯灭,是生活的歪曲,是有违现代美学所要追求的人性之真、人性之善、人性之美的。所以我们说“样板戏”完全阻断了中国戏剧现代化的进程,这是一个不争的事实。关于这种物质外壳与精神内涵的不统一,黑格尔早就说过:“这样感性方面的富丽堂皇当然往往是已经到来的真正艺术衰微的标志,同时也适合它所反映的内容,特别是凭巧智拼凑起来的神奇妄诞的内容。”^①到了1990年代,伴随着物质主义的膨胀与文化的虚假平庸之风,这一现象更有恶性发展。中国式、广告化的“奇观主义”,以“感性方面的富丽堂皇”掩盖着也是昭示着真正艺术的衰微,“外观取代了内涵,技术取代了艺术,仪式取代了真情,操作取代了创造,感官刺激取代了审美”^②。于是,戏剧精神萎缩,戏剧文学退位,剧作家走向边缘。在世纪之交,这一现象已引起普遍关注。

五、结 语

20世纪中国戏剧跟随国家、社会的现代化进程,发生了曲折、复杂的变化。它与经济、政治、文化的演变相联系,与社会、思想、人的状态相适应,既延续着本民族传统文化的生命,又吸收外来异质文化的优秀成果,在自身精神内涵与物质外壳方面均有很大的革新和创造。那些最优秀的戏剧,使中国人借以体验自己的生命形式和生存环境,借以娱乐自己、欣赏自己、认识自己、批判自己、升华自己,从而开拓精神的空间,优化生存的文化环境。这些好戏将于史永存,成为经典。

启蒙理性与现代意识既来自西方文化,又有着中国本民族文化的渊源与现实土壤的需要,它在戏剧领域引起的最大变化,就是一开始就作为现代启蒙主义之载体和中国戏剧之现代剧型——话剧的诞生,与中国戏剧之古典剧型——戏曲的革新,从而使千年不变的“戏曲一元”生态,演变为“话剧——戏曲二元”的新生态。近百年来,中国戏剧发展的文化动力便只能是启蒙理性与现代意识——其具体表现就是我们在10多年前出版的《中国现代戏剧史稿》中已经指出过的人道主义、民主主义、爱国主义以及创作上的现实主义精神。然而在后50年,戏剧的现代化进程遇到了更大、更复杂,也更加难以识别的曲折和阻力,因为“左”倾激进往往给人以更加“现代”的感觉。但“文革”的劫难使中国人觉醒。正是在迷误和觉醒中,启蒙理性与现代意识经历了从消解到重建的曲折历程。

马克思主义与社会主义既然是作为人类社会的进步追求而出现的,它就只能包括

① [德]黑格尔:《美学》第3卷下册,朱光潜译,商务印书馆1981年版,第281页。

② 董健:《论中国当代戏剧精神的萎缩》,《跬步斋读思录续集》,南京大学出版社2006年版,第121页。

并进一步发展人道、民主、自由这些“公理”，而绝不能割断与它们的联系。20 世纪后 50 年的历史告诉我们，保持与这些启蒙理性、现代意识之“公理”的联系，经济、政治、文化就能健康发展，社会、思想、人就充满活力，“九州”就有生气，现代“戏剧精神”就会高扬，反之，如果割断这种联系，其教训是十分惨痛的。这一点，仅从本文对某些时期尤其是“文革”时期戏剧的评述中就看得非常清楚。为了使戏剧适应经济、政治、文化的改革，促进社会、思想、人的进步，在以人为本、建设和谐社会的中国现代化事业中找到自己的恰当位置，中国戏剧界同人一定会做出我们应有的努力！

[作者单位：南京大学戏剧影视研究所]

昆——剧·曲·唱——班

洛 地

摘 要:“昆剧”没有自己的剧作,昆班艺人对自己上演哪一类型戏剧哪一本戏、怎么演,完全无所谓,没有一本剧作是专门为“昆(班)”而写作的。数以千百计的南北曲曲牌都不是因戏剧而产生,也不为戏剧所专用,“昆曲”(“昆剧”之“曲”)实在是没有的。南北曲唱都不产生于“昆”,都不是昆班艺人(所能)唱(得)出来的。世人所谓的“昆曲(的唱)”真正所在是清曲唱而不在“昆(班艺人口中的)曲(的唱)”。故“昆剧”之剧、“昆曲”之曲、“昆曲”之唱,实际上都不是“昆”的。民族戏剧、民族词曲、词唱曲唱,原系我国传统文化中的三支,各有其源,各有其流,此三者有一个汇聚点:戏剧场上演出,即昆班的演出。故“昆班”为我国民族戏剧的“本班”。

关键词:昆剧 昆曲 曲唱 昆班

“‘昆曲’,‘人类口述和非物质文化遗产代表作’”,是人们对“昆”的一种看法。对一事物的某一种看法,如果系由权威人士或权威机构做出(虽然并不一定就没有别的不同看法了),往往就能成为(一个时期的)社会公众舆论,从而使该事物(在一个时期内)成为“社会公认”的“价值定位”;在我们中国可谓必定如此。“昆”被认定为“昆曲”,“昆曲”被认定为“人类口述和非物质文化遗产代表作”;就是由权威人士提出、由权威机构确定,从而使昆在今天得到了社会公认的这样的价值定位。这个认定,虽由联合国教科文组织做出,当然是我们中国自己申报的;也就是:“昆曲”系“人类口述和非物质文化遗产代表作”,是我国今天的权威人士和权威机构对它的认定(从而取得了国际权威机构的首肯)。

不同的人对同一事物的认定,可以而且往往有所差异;同一群人在不同时期对一事物的认定也会有所差异。说起来,对昆的认定,有过多次变动,或者可以说是很大的变动。

昆,在它趋于成熟的约 16 世纪中叶即明中叶以下的两三百年间,曾被誉为“盛世元音”、“大雅正声”;这是它未成为历史的当时的事,不去说它。后来,大约在 18 世纪中叶后,它的“发展停滞”了。到 19 世纪中下叶的清末民初民主革命浪潮起来之后,代表先进力量的人们对昆的基本看法,也就是对它的价值定位,一言蔽之:“老古董”。一

段时间内,文艺界、戏剧界对昆有一些说法:有称昆是“百戏之祖”、“戏娘”的,有将昆视为与鸦片等同类是“有闲阶级打发其穷极无聊的生活的‘玩意儿’”的,又有称昆为“味之素”(味精)的——“昆”这个东西,自身是不行的,但利用它修饰他者(如“京戏”、“越剧”等),则可使他者增添光彩;就像“味之素”,它自身不能成为独立的食物,但在菜肴中放上一点则可使菜肴增添鲜味——“味之素”这个说法,现在的年轻人听了也许会觉得有点发噱,而在当时即 20 世纪 50 年代初,非但是对昆的一种看法,更是对昆的权威认定、社会价值定位。此所以,在 20 世纪 20 年代开办的“正昆”^①最后一个科班“苏州昆剧传习所”出来的“传字辈”演员在 40 年代散班(全国正昆班社绝迹)10 年后尚存的有 20 多位,全部分散地分配到上海、苏州、武汉、新疆等地的各种戏剧剧团、歌舞团或其他文化单位,做“味之素”工作;而周传瑛、王传淞等则寄身于民间的一个“国风新型苏剧团”。

1956 年,由周传瑛、王传淞和其他几位传字辈艺人,以及原国风剧团成员朱国梁、龚祥甫等演出了在黄源前辈领导下作了改编的“昆剧《十五贯》”,得到了从文化、宣传系统领导以至中央领导、国家元首的称赞,一时间“满城争说《十五贯》”,从而改变了昆的价值定位:“一出戏救活了一个剧种。”昆得到了作为“一个‘剧种’”的社会定位。于是,民间“国风苏剧团”改成为新中国第一个国营的(正)昆剧团“浙江昆剧团”,全国南北相继成立了若干个昆剧团。

昆,在《十五贯》之后即 1957 年以后的约 20 年间,对它的基本看法即价值定位大致是两条:一,“地方剧种”;一,古代“腐朽没落的士大夫阶级文艺”。所以,尽管昆保存有最大量的历史数据,而其“传统剧目”只是在经过选择后在特定时间、地点作“内部观摩”性的偶尔演出,以供“改编”或他者“采撷”的参考;对外“公开演出”的,可说全部都出于“新编”(在那 20 年间,连《十五贯》也极少演或以至不演了)。到后来,在《十五贯》之后成立起来的四五个昆剧团全部撤销——撤销,也是对昆的一种认定即社会价值定位。

20 世纪 80 年代,对昆有两种不同的价值观,从而对它有两种不同的态度:其一,认为昆是“瑰宝”(不只是对昆,而且是对所有中国戏剧),所以要“抢救”,要“继承”,“发展”;其二,认为昆是“夕阳艺术”(也不只是对昆,而且是对整个中国自家的戏剧),不妨由它“自尽”,或者认为是“被时代所淘汰”、“早该死亡”的东西(又有主张“变”的一大派,下面说)。首鼠二端的二者,有一个共同点:昆似乎“曾经是个好东西”。我国的权

① “昆”有“正”、“草”两支。“草昆”,向有此称,自称亦他称;原遍于除江苏外的南方诸省城镇及农村中(北方如山西、河北等地亦有),其演出带有“路头”性质,或当地自编的剧作,其唱不(能)作“水磨”,说白使用当地方言,近百年来已急剧寥落。与“草昆”相对者为“正昆”,其所演皆为(文人所作)“定本”,使用“中州韵”,其用曲为“南北曲”律曲,其唱遵(各种)《曲谱》,用“水磨”;唱念做打皆有规格;人们一般观念中的“昆”指的就是“正昆”——“正昆”此词语,为落地所拟。

威机构中央文化部的态度是支持前者,所以有“振兴昆剧指导委员会”的成立,这是1985年的事。于是才有今天——

由中华人民共和国(文化部)申报,联合国教科文组织于2001年5月18日确定“中国昆曲”为“人类口述和非物质文化遗产代表作”。昆有了这样世界范围内的公众认识和国际权威机构确立的价值定位。

简单地回顾一段,是什么意思呢?想说的——

第一句话是:人们(定位者)对一事物(如昆)、社会对一事物(如昆)的价值定位,往往是从定位者认为的“社会现实需要”的角度,去判断该事物(对社会实际是对定位者)的意义即“有没有和有多大好处”,从而给予该事物(如昆)以某种价值定位。所以,这类价值定位是会有变化,是会有不同的。当然,“贾宝玉喜欢林妹妹,焦大不喜欢林妹妹”,同一事物对于不同历史时期的不同人们有不同的意义,各个不同时期的各类人们对同一事物有不同的现实需要和价值观是必定的。所以,这个问题没法讨论。考虑的,是接着的——

第二句话:人们从其当今现实需要出发对事物(如昆)做出的认定,是不是就等于事物(如昆)本身?人们从其当今现实需要出发给予事物(如昆)的价值定位是不是能决定或改变事物(如昆)“自身的性质”?从近百年来对昆的种种不同定位看去——从“老古董”到“味之素”到“地方剧种”到“腐朽没落艺术”到“夕阳艺术”到“人类口述和非物质文化遗产代表作”,回答是否定的——从定位者(即使是一时的最高权威)的现实需要出发给予事物(如昆)的各种价值定位并不能决定或改变事物(如昆)“自身的性质”。

于是,有了第三句话:事物(如昆)有没有其“自身的性质”?事物(如昆)在其所处的我国文化范畴内有没有在其“自身的位置”?有,是怎么样的性质、位置?

此所以我今天写这篇文章——对“昆”自身的探索。

二

认识昆自身的性质,也就是:昆到底是怎么样的一个事物?

联合国确定:“中国昆曲”为“人类口述和非物质文化遗产代表作”。何为“人类口述和非物质文化遗产代表作”?实在不清楚,无从置喙。

我们自家则认为昆是一个“地方剧种”。据说我们中国现今有近四百个“剧种”;据说除了京戏是“国剧”,其他都是“一律平等”的“地方剧种”——昆就和譬如北方的“评戏”、“郿鄠”、“秧歌”等,南方的“越剧”、“采茶”、“花鼓”等一样是“地方剧种”。姑且也不管它“地方”不“地方”,也暂且不管现今所谓“剧种”到底是怎么回事;昆为戏剧演出形式是没有问题的,即被称为“昆剧”——“昆剧”倒不是个新创的词语,1921年开办、

培养了“传字辈”艺人的“传习所”即名“昆剧传习所”；当时昆班演出，戏院挂牌写的也是“昆剧”。就从“昆”之为“剧”说起吧。

（一）所谓“昆剧”之剧——“昆剧”是没有的。

戏剧场上演出，可从三方面考察：戏剧结构；其演出的剧作；其场上技艺。且循人们通常的理解，先说其演出的剧作。

1. 演出剧作——所谓“昆剧”没有自己的剧作。

分两层来说。

第一层：所谓“昆剧”并不只演“传奇和杂剧”。

在人们的观念中，似乎“昆剧”是专演“传奇和杂剧”（“明清传奇”和“元曲杂剧”的简称，下同）的。事实上并非如此。

不说远的、偏僻的（也不说草昆及合班），就以（正昆）传字辈艺人在 20 世纪 20 年代到 50 年代所演的一百多本（四百来出）戏来看，大致可分三类：一类艺人称“本台戏”者，指的是使用南北曲的传奇如《琵琶记》等和（元曲）杂剧如《单刀会》等；一类称“杂戏”，如《打花鼓》、《张三借靴》等；一类称“时戏、新戏”，如《贩马记》、《凤凰山》、《描金凤》等，系从清末民国时的“乱弹”以至“摊簧”中移植来的戏（见陆萼庭《昆剧演出史稿》、洛地整理的周传瑛《昆剧生涯六十年》）。

有必要指出的是：演哪类戏哪本戏、怎么演，对于（昆班）艺人，完全是无所谓的事。譬如，演出唱“吹腔”的《贩马记》与演出唱“小调”的《打花鼓》与演出唱“南北曲”的《长生殿》，对艺人完全没有什么两样。反过来说也一样，昆班艺人对自己上演哪一类型戏剧哪一本戏、怎么演，完全无所谓。把昆视为专演传奇和杂剧、又必须如何如何地演的“剧种”，是并不了解昆（班及其艺人）实情的好心人的一厢情愿的理解。事实上，譬如在 20 世纪上半叶，昆班演《贩马记》演得非常之多，尤其是出堂会，《贩马记》可以说比哪本戏都演得多。可以为证的是，俞振飞先生自辑“昆曲”曲谱《振飞曲谱》，以 70 页篇幅把《凤凰山》、《贩马记》两本“吹腔戏”收入其内，占了全书“曲谱”的六分之一。既如此，那么，所谓“昆曲”（“昆剧”），是不是包含使用“南北曲”、“吹腔”、“摊簧”、“小调”等的各个所谓“剧种”及其腔调的混合体呢？如果这样说，大约人们都不会同意，虽然事实如此。人们会说：“昆”就是演出使用南北曲的传奇和杂剧的，所以，“昆剧”又称为“昆曲”嘛；现今联合国所确定的不就是“中国昆曲”吗？至于《凤凰山》、《贩马记》、《打花鼓》之类是“不能算数的”。

第二层：“昆剧”没有自己的剧作。

这是又一层，分两句话说：

（1）“昆（班）”没有自己的剧作，尤其是其所演的本台戏（传奇和杂剧）如《琵琶记》、《牡丹亭》、《长生殿》及《单刀会》等，没有一本是“昆（班）”自身所可能产生的；像“京戏”之有《打渔杀家》、“越剧”之有《盘夫索夫》等情形，在“昆（班）”是没有，不可能有

的。例如,并不使用南北曲的《贩马记》、《打花鼓》等,也都不是昆自身产生的。

(2) 昆班所演的本台戏,没有一本剧作是专门为“昆(班)”而写作的。元曲杂剧时代,“昆山腔”远未出现,不必多说。传奇,其出现之初,且不说戏文之出于宋,以“传奇”称戏文见于元,也不说被后世誉为“传奇鼻祖”的《琵琶记》之出于元末;即使在文人以“传奇”名其剧作之初的明上叶,如以《碧梧堂传奇》为其剧作集名的王济时代,也还未有“昆山腔”;直到清中下叶,无论《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等,从来不是专门为昆班而写作的。即使是被昆班艺人视为其“戏折子”的《缀白裘》,其12集14篇序跋中全然不着“昆曲”,其历代编者(从醒斋到钱德苍)并不为昆班的演出而编《缀白裘》。

事实上,在20世纪50年代及更前些,演出传奇和杂剧的,并非只有昆班,更大量的的是遍布南方十余省的数十路高腔班,如元曲杂剧中最著名的《北西厢》而今尚存于场上演出的的是在浙江新昌的“调腔班”而非昆班。

把传奇和杂剧说成“‘昆剧’剧本”,完全是个误解。交响曲必定由交响乐团演奏,交响曲并不是“‘交响乐团’的曲”;虽然传奇和杂剧最适宜由昆班演出,但传奇和杂剧并不(能)是“‘昆剧’剧本”。就和交响乐团本身没有曲一样;昆班,本身是没有剧的。

2. 戏剧结构——所谓“昆剧”没有戏剧结构。

关于这个方面,真要说起来,我国真戏剧(戏文—传奇)结构对昆班的演出场上结构有着决定性的意义,譬如我国古典戏剧的“脚色综合制”在昆班组织和昆台演出场上有最典型的体现;但是,脚色制并不由昆台演出产生。所谓“昆剧”有没有戏剧结构呢?不须多讲,上面已经介绍了,昆班同时演着多种不同类型的戏剧,当然就没有统一的特定的戏剧结构;拿使用南北曲的本台戏说,就包括传奇和杂剧完全不同结构的两类戏剧。所以,就昆自身而言,并无所谓戏剧结构——我国所有的所谓“剧种”,都无所谓戏剧结构。

3. 关于“昆剧”的场上技艺。

关于戏剧的场上技艺,人们通常以“唱、念、做、打”称之。上面说“所谓‘昆剧’没有自己的剧”,那,场上技艺总是艺人的事吧:京戏(艺人)有京戏的唱念做打,越剧(艺人)有越剧的唱念做打,昆班(艺人)也应当有其场上技艺吧,是的,昆有其唱、念、做、打,但是——

(1) 说京戏有京戏的唱、念、做、打,越剧有越剧的唱、念、做、打,乃笼统的说法;其实,“做、打”即形体表演对于我国各种戏班原则上没有多少差异,换言之,各种做打技艺,我国戏剧演员只要有机会学又想学,是都可以掌握的。如国风剧团演出的《十五贯》是很有名的了,其中《访鼠》一场中王传淞扮演娄阿鼠时的一些做功当时视为独步,后来是人人都会了。如《界牌关》、《挑滑车》这批“武功戏”是京班(京戏)演出来的,现在别的戏班如昆班也演,而(居然也)成了“昆剧传统剧目”(有的昆班演员即因此而得了“梅花奖”)。所以,严格地说,“做、打”主要只是在不同剧作的演出之间、不同行当或

人物的表演之间有差异、不同演员之间有优劣,对各种戏班并无所谓特点。场上技艺的差异,在各种不同戏班之间的差异主要在其“唱、念”。乱弹班有其特有的唱、念,摊簧班有其特有的唱、念,昆班也有其特有的唱、念,这是人人皆知且公认的。

(2) 关于昆班演出场上的唱、念。人人都知道其“唱、念”与其他各种戏班有很大差异,非常之有特点;而且有其他别的任何种类戏班(所谓“剧种”)无可比拟的规格。这里是怎么样的情况呢?唱、念,首先是语言语音。昆班使用的是“中州韵”。昆班使用的中州韵,与如京戏(产生于艺人实践的芜杂)的“十三辙”、摊簧(产生于艺人实践的含混)的“十一个半韵”等“口语韵”有根本性的不同。昆班使用的中州韵,是由每个字的四声阴阳、头腹尾相切、归韵收音都有所定规,平上去入韵部完整齐全的韵书(《韵学骊珠》及其所本“平水韵”、《中原音韵》、《洪武正韵》等)所严格规定的。而这些韵书都是由唐宋以下的“知音识律”的音韵学家、音乐家研究、积累而形成的,不是(由)昆(班艺人实践)所(能)产生的,也就是,和其演出的剧作一样,不是昆班自身的。

至于其“唱”,与乱弹、摊簧之出于艺人口中更完全不同。下文专说。

(3) 关于“做、打”,还须有点补充。上面说到,“做、打”主要是在不同剧作、不同行当或人物之间有差异,不同演员之间有优劣,对各种戏班并无所谓特点,说得也不完全——就在于昆班。昆台的场上演出及其技艺与其他戏班确有所不同。两条:一条,昆台的演出是我国戏剧脚色制的典型体现;还有一条,昆台的演出是我国戏剧场上技艺唱、念、做、打综合表现的典型体现——这句话的意思是说:昆台演出,其做、打与其唱、念密切结合不可分。像京戏场上最熟见的那种无唱无念而独自一人在台上耍花枪,如《霸王别姬》中虞姬无唱无念的一段舞剑等做、打,在昆台演出中(原)是不能有的(所以,昆界视昆班演的《界牌关》、《挑滑车》等为京路子戏)。昆班演出的形体表演“做、打”之精致、美丽,为他者之不可企及,是世所公认的。在这个方面,历代昆班艺人之功不可没。

这里的关键在哪里呢?在于:昆的“做、打”必因其“唱、念”而为,更尤其因其“(曲)唱”而为;说得绝对一点,是:因曲(唱)而有做打。如《琴挑》中潘必正用扇柄“笃”桌的这个动作必在【朝元歌】的“独坐谁相问”的“独”字上;《小宴》中吕布一套精彩的身段,每个动作都必须在【画眉序】“三战一怯一曹一刘……云奔一电走”每一句的各个句步上;《扈家庄》扈三娘持枪的一刺一收必当在【水仙子】的三字叠上等;用我的说法是:“昆的形体表演系由其‘曲一唱’而生,为‘曲一唱’所管着、‘锁住’的。”昆的形体表演之“本”在其“曲一唱”。

这就说到昆所唱之“曲”及“‘昆曲’之‘唱’”了。

(二) 所谓“昆曲”之“曲”——“昆曲”是没有的。

“曲”对于昆有特殊重要以至决定性的意义;不知是否由于这个缘故,有了“昆曲”这个称谓。但是,什么是“昆曲”呢?“昆曲”与“昆剧”是什么关系呢?

一般情况下,大约会得到如下的回答:“昆曲”、“昆剧”,一回事,“昆曲”是“昆剧”的又称;当年“昆剧传习所”又称为“昆曲传习所”。《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》“昆山腔”专条有云:“昆山腔——戏曲声腔、剧种,简称昆腔、昆曲或昆剧”;如今联合国确定为“人类口述和非物质文化遗产代表作”的“中国昆曲”,指的就是“中国昆剧”。

稍微知道一点历史情况的,则会说得较为详细一点:“昆剧”指的是“剧”,如“传习所”原名“昆剧传习所”;“昆曲”指的是“曲”,如当时上海有一个曲家的组织“昆曲保存社”。是“昆曲保存社”这个曲社的先生前辈们为了想抬高“(昆)剧”的地位,曾经把“昆剧传习所”(冒)称为“昆曲传习所”。

“昆曲”指的是曲,什么是“昆曲”之曲?由于有了“昆曲”这个称谓,由于数十年来把“昆(班)”作为“剧种”,我相信,普遍的,包括为所谓“昆曲”的社会价值定位的权威们的观念中,何谓“昆曲”?大概都会把它理解为“‘昆剧’中的‘曲’”,即昆班所唱的“剧曲”。即使按照这种不正确的理解,“昆曲”是“曲”;“昆剧”是“剧”,“昆曲”并非“昆剧”;但是,如果“昆曲”并非“昆剧”,那末,“中国昆曲”又何指呢?

戏剧,按我为它所下的定义,是:“一班演员装扮成别种模样(包括神鬼),状其形、言其语、行其事,谓之戏剧。”曲呢?歌唱之曲(如“南北曲”之“曲”),是“文”、“乐”的结合。上面说了,就按人们把“昆剧”——“‘昆班’所演之‘剧’”确定在传奇和杂剧;则所谓“昆曲”——“‘昆剧’中的‘曲’”,也很明确:是专指传奇和杂剧中使用的“南北曲(及其唱)”。这样,问题就呈现了——

何为“昆曲”之曲?——昆有“曲”么?

(元明)南北曲,是与(唐)诗、(宋)词相对的一个概念,其基本指义,首先是文体、文辞(而非其唱)。事情原本是很明白的。在格律化的长短句“律词”确立之后,乃有词、曲之分野。这里不来考说“南曲”、“北曲”的种种(现今对它们的释说颇有可议之处),至少有三条应当是公认的:

一、南曲,至迟出现于南宋,北曲,至迟出现于元初;而昆,即使追溯到始源的“昆山腔”,早不过明中叶。南北曲的出现及形成远早于昆,何为“昆曲”之曲?

二、无论南曲、北曲,都兼含“散曲”和“剧曲”;“昆”是戏剧演出班社,其所唱之曲只能止于剧曲(即此而言,戏班演唱南北曲者,高腔更多于昆腔),何为“昆曲”之曲?

三、这里的根本问题是:南北曲由数以千百计的曲牌组成;所有这些曲牌都不是因戏剧而产生,也不为戏剧所专用。且不说旁述如诗的散曲,就以代言之曲说,【醋葫芦】自是【醋葫芦】(如《刎颈鸳鸯会》话本以“商调【醋葫芦】十篇,少述斯女始末之情”、【菩萨蛮】自是【菩萨蛮】,如《警世通言·陈可常端阳仙化》中以可常和尚遇事即作【菩萨蛮】为枢纽,以致在《京本通俗小说》中该篇名原为《菩萨蛮》)等。千百曲牌没有一个是专属戏剧的,当然更没有哪一个是专属昆班的。传奇和杂剧中使用了南北曲,尚且不等于南北曲是属于传奇和杂剧的曲;昆班演出了使用南北曲的剧作,当然更不等于

南北曲是属于昆之曲。昆班连自家的“剧”尚且没有,又何尝有什么自家的“曲”来?

“昆曲”(“昆剧”之“曲”)实在是没有的。

“昆曲”实在是没有的,可是人们却非常之习惯于接受“昆曲”这个说法。我实在不清楚“昆曲”这个词语是什么时候由哪一位首先说出来的,至少在明末清初约两百年间,曲唱为“盛世元音”、“大雅正声”的时期,似乎罕见有“昆曲”这个称谓。“昆曲”这个称谓的普遍出现,恐怕要到在清中下叶以后,原因可能是两条:一是乱弹(京戏)的兴起;一是近现代“曲”往往或主要指音乐、唱——所谓“昆曲”在人们的观念中往往或主要指其唱。这就说到“‘昆’之‘唱’”了。

(三) 所谓“昆曲”之“唱”——“曲唱”不是昆的。

近现代人们对“昆曲”的观念,更主要是指其“唱”。只消说一点就可以明白。本来,“曲家”与“唱家”是两个概念。曲家,本来和诗作者称诗家、词作者称词家一样,(主要)是指写作(南北)曲的作家,如元代的贯云石、杨朝英等,明代的汤显祖、杨慎等。他们是曲作家,虽然其中有些能唱而兼为“唱家”如贯云石、汤显祖等,但“曲作家”并不一定能唱,也并不必须能唱;事实上,明清两代曲作家真知乐能唱者很少,如杨朝英、杨慎就因其曲作有失于唱而曾为时人所讥。同样,“唱家”并不一定是作家,如张野塘、沈宠绥等都不是(曲)作家。后来,到清中下叶以下,历史条件起了变化,曲作家渐趋消失,“曲家”就变成主要指“(曲)唱家”了,“曲社”便成为(主要)是“(曲)唱家”的组织了。

唱,是“昆”与其他各种戏剧的唱最大差异所在,也被人们视为“昆”的最大特征所在。“‘昆曲’之唱”是怎么回事呢?引列乐谱非本文所宜,只得还是用文字来述说。

以本台戏而言,南北曲之“昆唱”——人们观念中的“唱昆曲”即“昆曲”即指此,为便说,姑且称之为“昆唱”。与“乱弹”、“梆子”、“摊簧”、“落子”等皆由民间艺人唱出来的很不相同,南北曲之“昆唱”,无论“北曲之唱”还是“南曲之唱”都不产生于“昆”,都不是昆班艺人(所能)唱(得)出来的。

一、昆界及凡对昆稍有所了解的,都知道所以有如今的“昆唱”是由于明下叶嘉隆年间出了一位(清曲)唱家魏良辅,是他使“昆唱”发生了根本性的变化(按,“‘北曲’之唱”与“‘南曲’之唱”,二者颇有差异,本文不能详及)。在他之后至于今日,人们所谓的“昆曲(唱)”是他改造后的唱,甚至有称是他“创造了‘昆剧’这个剧种”的说法——在他之前的“昆山腔”(南曲的唱),“乐与字不相应”——其唱腔旋律(上下进行)与其曲文的字声(四声起伏)是交相舛误的。魏良辅“愤南曲之讹陋也,尽洗乖声,别开堂奥”地制作了一种:“声则平、上、去、入之婉协,字则头、腹、尾音之毕匀”的“新声”(沈宠绥《度曲须知》);其后又有所精进,乃有后世、今日所谓的“昆曲(唱)”。魏良辅对原昆山腔的改造及其“新声”(直至今日的“昆唱”)是怎么回事呢?根据当时及其后清人的记载和文籍,根据清初至今的经典唱谱,以及今日可听到的实际音响,概括地说,是:

1. 在语言语音上,“正吴中土音之讹”(去其原先的昆山方言),采用了规范的通用

语——使用了通用于演唱南北曲的规范的舞台用语即所谓“中州韵”；

2. 在取曲上，完全舍弃原先采用的“村坊小曲”（如“月子弯弯”之类），采用了南北曲——文人所作之“律曲”（包括散曲及剧曲）；

3. 在节奏上，改变其原先“亦罕节奏”的状态，由“按节而唱”，进而“句、步分明，板、拍有则”；

4. 在用调上，改变其原先“并无宫调”，“若被之管弦，必至失笑”的状态，由用“笛管笙琵琶”，进而以吹奏（笛）、弹拨（弦子）为主要乐器和唱，确立所使用之宫调——遍用笛色七调；

5. 最主要，也是具有最明显的是在唱腔上，魏良辅“尽洗‘腔与字不相应’之乖声”，制订了“声则平、上、去、入之婉协，字则头、腹、尾音之毕匀”的“新声”（因其细腻、精致，而称为“水磨”）——有规格定则的“依字声行腔”——“依文辞句读、字读语音平仄的四声声调起伏，化为乐音上下而行腔”的唱。

魏良辅的“新声”对于原先的“昆山腔”，可以说是进行了脱胎换骨根本性的改造；谓：“‘昆曲’即‘昆腔’即‘昆山腔’即‘昆剧’”，未免是太粗疏了。

实际上，“字清、腔纯、板正”（魏良辅《曲律》），以魏良辅“新声”为称的这类唱，是我华夏所特有的“以文化乐”的唱——“歌永言”——“准诗而为声”——“本诗之言而成调”——“以乐从诗”，即沿着自先秦的“言之不足则长言之”、两晋时的“吟啸”、唐时的所谓“声诗”等而至宋时的“词唱（曲唱）”——“唱曲必先识字，识字须知反切”，“切韵先须辨四声，五音六律并兼行”，“有文章者谓之乐府；无文饰者谓之俚歌”，“一曲有一曲之谱，一均有一均之拍”，“腔必真，字必正”，“七音之协四声，各有自然之理”，“腔平字侧莫参商，先须道字后还腔”^①等传统的“以文化乐”的一类唱——“以词曲文体结构中的辞式句读、平仄格律等，化为乐体结构中的乐章、乐段、乐句及节奏、旋律法则等”所构成的一类唱。

这类唱，其性质是我国特有的“（汉）文”与“乐”相结合的唱，（因而）是最具有我华夏民族特征的唱，是经过千百年积累发展（特别是南宋“词唱”）的延伸。它哪里是魏良辅一个人可能“创造”得出来的呢？然而，魏良辅的功劳是很大的。“以文化乐”的唱在南宋“词唱”中曾达到很高的水平，元灭南宋，词的发展中断了，“词唱”则经过近三百年曲折的经历到明下叶由魏良辅在唱曲中复起，使最具有我华夏民族特征的“以文化乐”的这类唱得以延续，并有所扩展，是为“曲唱”^②。因此，魏良辅被昆界奉为祖师爷、

① 本段“宋时的‘词唱’”以下诸引号内文字，引自姜夔《大乐议》、张炎《词源》、陈元靓《事林广记》中《正字清浊》及《遏云要诀》、周德清《中原音韵》、沈宠绥《度曲须知》等。

② “词唱”、“曲唱”，是我为“以文化乐”、“以字声行腔”的“律词的唱”、“律曲的唱”设的两个专门词语，用以与“以腔传辞”的“歌唱”相区别。关于“以文化乐”、“以字声行腔”及“词唱”、“曲唱”等，请参看拙著《词乐曲唱》。

“曲圣”。

二、虽然后世昆界都奉魏良辅为“曲圣”、祖师爷,甚至有称他“创造了‘昆剧’这个‘剧种’”的,但是魏良辅与“昆”(“昆剧”、“昆曲”、“昆腔”、“昆班”)有什么关系呢?虽然魏良辅在唱散曲的同时也唱剧曲,而魏良辅与“昆”实在并没有什么关系,一点关系都没有的。魏良辅是位清曲唱家,其唱“调用水磨,拍捱冷板”(所谓“清工”);他非但不是戏剧(昆班)演员,而且对“四声不宜”、“五音废”的戏场上“不识字戏子”口中出现的“讹陋”、“乖声”之腔十分气“愤”,反复厉声斥责(魏良辅《曲律》)。

使魏良辅“新声”与戏场发生关系的是又一位曲家梁伯龙。他运用魏良辅“新声”调教(昆班)艺人,演出了他的一部剧作《浣纱记》,“曲唱”与“戏剧演出(昆)”结合,取得了巨大的成功,大为风行。“水磨(曲唱)”进入了昆班,从明中叶戏场“争唱梁郎雪艳词”,到清初出现“四方歌者皆宗吴门”之势。

从此,昆班习得了“水磨”(“正昆”与“草昆”的界分,最主要的一条就是是否能作“水磨”)。非但如此,历史演化到大致自清中叶以下直至今天,可以听到的“曲唱”主要在昆班演出的本台戏中。

三、说“今‘曲唱’在昆班的演唱中”,实在是一句比较勉强的话。曲界都知道唱曲有两界:一曰“清工”,一曰“戏工”。“清工”指的是清曲唱家(曲界称“清曲家”)所作的曲唱即“清曲唱”;“戏工”指的是戏艺人的“剧唱”。清曲唱者的组织称曲社,戏艺人的组织为班社。在魏良辅、梁伯龙时代即明中下叶,曲唱之入昆班,主要是在由知文善乐掌握曲唱的文人曲家调教的家班(或官府的优伶)。清代,社会状况发生变动,文士阶层趋于瓦解,家班渐趋消失,昆班渐尽为江湖职业班,其演出从“红氍毹”(跌)到了“草台”;情况起了不小的变化。

(1) 曲唱,出自清曲唱家。清曲唱家既唱散曲也唱剧曲(王国维所称之“戏曲”),散曲与戏剧无关,不说;即使唱的是剧曲,也是把剧曲从戏剧中抽出来,一支一支地如同唱散曲一般地作清曲唱。梁伯龙把曲唱引入了昆班(在戏艺界将梁伯龙与魏良辅并称为“魏梁新声”),而梁伯龙本人也是位清曲唱家。上文已说,这类“以文化乐”、“依字声行腔”的“曲唱”是我国悠久的传统文化——文体学、文字学、文学、音韵学、音乐学积累的产物,只有对传统文化有相当造诣的清曲唱家才能把握,确非一般艺人(尤其在当时是“不识字戏子”)所能理解、所能掌握的。昆班演员必须由清曲唱家调教,方(勉)可得其腔(形)。

(2) 本来,对于清曲唱家,曲唱是没有即无须有定腔的。即同一曲牌、同样的文辞,不必一定是同样的节拍、旋律。在“曲会”上,清曲唱家可共择一段曲辞,按曲唱规则各个唱出不同的节拍、旋律、唱法来,各显其长、各逞其能,评赛甲乙。然而,对于不能得其理但学其腔的艺人来说,曲(唱)家在教他们时,不能不授以定腔,此所以——

(3) 在文士阶层趋于瓦解,散曲创作基本停顿,家班渐趋消失,“曲唱”已不得不系

于江湖职业昆班的剧唱之中的清中叶之后,出现了许多“剧曲唱谱”:如《吟香堂曲谱》(第一部剧曲唱谱,冯起凤、叶堂,1789)、《纳书楹曲谱》(叶堂,1792)、《遏云阁曲谱》(王锡纯、李秀正,1870)、《集成曲谱》(王季烈、刘凤叔,1924)、《与众曲谱》(王季烈,1940)、《粟庐曲谱》(俞粟庐,1930),以及未由出版社印行的《天韵社曲谱》(杨荫浏,1921)等,皆至今为世人所宗,堪称经典的唱谱,都是由清曲唱家订定的。包括《振飞曲谱》的作者、被称为“昆曲演员”的俞振飞,系受教于其尊大人俞粟庐先生的清曲唱家出身,书中的南北曲唱谱部分还是清曲唱的底子。

总之,“曲唱”,其本为清曲唱,有清工的曲唱然后有昆班艺人戏工的剧唱;清工曲唱是昆班戏工的型范。清曲唱家才是“曲唱”即所谓“昆曲(唱)”的真正的专家。倒过来也一样。昆班艺人口中之有曲唱乃“传习”自清曲唱,自梁伯龙直到如今,戏工的唱始终以清工为马首:以清曲唱家打的唱谱为经典,以清曲唱家的唱法(所谓“口法”)为宗、为标准。世人所谓的“昆曲(的唱)”真正所在是清曲唱而不在“昆(班艺人口中的)曲(的唱)”。

——附带说一句:现今将古今(非职业昆班艺人的)曲家、清曲唱家称为“业余(昆曲家)”如王季烈先生等(《中国大百科全书·戏曲卷》),令人啼笑皆非。业余与专业相对,业余水平与专业水平相对,如围棋,业余最高段位的六段水平只相当于(最高段位可达到九段的)专业二、三段。说王季烈先生等为“业余昆曲家”,其水平岂不就相当于职业昆班里的小学员吗?怎能不是笑话奇谈呢?(看来,是把我们历代的曲家、曲唱家视为类似京戏的“票友”了)

(4) 昆班艺人向清曲唱传习而得所作的曲唱即所谓“戏工”,和清曲唱家所作的曲唱即所谓“清工”有没有差异呢?难道“戏工”就一定不能达到(或超过)“清工”的水平么?从曲唱的角度,一般地说,确实是很难,或以至不可能。原因主要是两条:

1. 一般地说,艺人难以具有曲(唱)家所具备的文学、文体学、文字学、音韵学、音乐学等方面的文化素养,使他们难以知曲唱之理,一般地说,只能按传谱而作腔;

2. 戏工之唱是扮作人物在场上的剧唱,必须:按剧情、按人物身份,与同台人物交流,又结合身段表演(偏偏昆班的演出必“一唱就动”所谓“载歌载舞”)地唱,不能像清工(纯粹的唱)那样专心致志地作“水磨曲唱”。

固然,戏工系装扮为人物在剧情之中的演唱,能动人、感人——是为清工不可及之长处;然而,就“曲唱”而言,戏工(即使是再好的演员)要能达到“清工”(如吴梅、俞粟庐先生们)的水平很难,要想超过几为不可能。戏工能按传谱作腔而无误也就可称是上乘了。当然,作清曲唱者也并不是个个都能作准确无误的曲唱,但是,对清工有严格的要求标准;对戏工呢?如有的演员在场上演出时出现某些倒字、失腔,曲界(曲家及曲唱家们)一般是不苛求的。

清工与戏工的差异如此。

总之,曲唱——被近现代人们称为“昆曲(唱)”的“曲唱”,自始至终是(非戏剧演员)曲家的活动,是(非戏剧演员的)曲家的业绩;不是昆自身所具有的。

上面,陈述了“剧”、“曲”、“唱”三个方面的情形,所谓“昆剧”之剧、“昆曲”之曲、“昆曲”之唱,实际上都不是“昆”的。那么,“昆”是什么呢?

三

昆没有自身的剧,“昆剧”是没有的;昆没有自身的曲,“昆曲”是没有的;昆(戏工)的唱“曲唱”也不是昆自身具有的;那么,昆不是什么都没有的么?昆是什么呢?

昆是什么?说了上面的,实际上也已经说明昆是怎么样的一种事物了。“昆”是戏剧演出组织——班社。

人类社会发展迄今只迈出了第一步——分工。事物在发展过程中出现分工,往往标志事物阶段性的或划时代的进步。我国戏剧,从民间的混沌状态向民族文艺发展的过程中,逐步出现和完成戏剧与其演出(组织)的分工,后者典型的体现就是“昆班”。

写到这里,似乎不得不说一桩(对我来说是)非常奇怪的事——

上面说的“昆没有自身的剧,‘昆剧’是没有的;昆没有自身的曲,‘昆曲’是没有的;昆(戏工)的唱‘曲唱’也不是昆自身具有的;那么,昆不是什么都没有的么?”一段话,不是我的假设,而是有友人看到这里向我提出的“抗议”。我说“昆班是戏剧的演出组织即班社”。他好像颇不以为然的样子,似乎我大大地贬低了“昆”。我相信,和他同样看法的绝非少数而是普遍的。我真是感到非常之奇怪。譬如,交响曲是交响曲,交响乐团是交响乐团并不等于交响曲;话剧是话剧,话剧团是其演出组织并不就等于话剧;谁都不会弄错,谁都不会因为说交响乐团、话剧团并不是交响曲、话剧,而是其演出组织,而认为是贬低或否定了譬如柏林爱乐乐团、中国人民艺术剧院(话剧团)及其水平。而对我们自家的戏剧为什么会提出问题呢?为什么我们就不能理解“昆班”是我国民族戏剧的演出组织呢?为什么听说“昆班”不等于戏剧就会认为是对它的贬抑或否定呢?事情或许就是在于——

在我们戏剧理论即理论思想中有没有“中国戏剧”?我真的不清楚。我们能看到的文章、听到的论述,有的只是许许多多的一个个所谓“剧种”;于是,“大京班”就是“京剧”、“小歌班”就是“越剧”;1958年,江苏丹阳县组织了一个戏班,就发明了一个“丹剧”;1959年,吉林省长春市组织了一个戏班,就发明了一个“吉剧”……“剧种”是什么?戏班就是“剧种”!于是,昆班就是“昆剧”了。又不止如此,有的(权威)理论家甚至进一步地提出并宣扬:“戏曲”系以演员为中心的“演员中心论”、“戏曲”系以演员为本体的“演员本体论”,于是,从高朗亭到张君秋就是“京剧”了;从“三花、一娟”到袁雪芬就是“越剧”了……演员就等于了“剧种”!在我们的理论思想及受这种理论

思想支配下的实践中,我国戏剧被分裂为一个个“剧种”;而且一个个“剧种”、一个个演员,都被特别强调各自有其一个个的“特点”、“流派”,“中国戏剧”在哪里?我们就这样非常乐意地把中国戏剧消失为几百个“剧种”;把“剧种”、戏班、演员三者搅在一起,混混沌沌,津津乐道,得意无穷!连戏剧与其演出(组织)的差异都看不到,不(愿意)认识,非但使大量的民间戏剧难以进步,而且将在历史上已经完成戏剧(传奇)与其演出组织(昆班)的分工拖回到“戏剧、戏班、演员”三者混搅的原始混沌状态去。情况是不是这样呢?(也许还有一条,是把“案头”与“场上”完全地对立起来;且视“案头”为“死曲”,这是一个极大的误解。本文不能枝蔓,请参看拙著《戏曲与浙江》等中的有关章节)

昆,是我国民族戏剧的演出组织,是能够比较恰当地容纳和表现我国民族戏剧(传奇和杂剧,世称“昆剧”之剧)、民族剧曲(南北曲,世称“昆曲”之曲)、民族曲唱(世称“昆曲”之唱)的演出组织班社。

如上文所说,我国的民族戏剧、民族词曲、词曲唱,原系我国传统文化中的三支,各有其源,各有其流,各有其表现;此三者有一个汇聚点:戏剧场上演出。能担当起表现此三者汇集的演出组织,必须具有综合表现此三者的能力——这里说的综合,当然不仅是所谓“唱、念、做、打”这样浅层次的综合,而是包括表现戏剧、词曲、曲唱,以及能向观众传达我国深厚的传统文化的意趣神色,这样的综合。它,就是“昆班”。

这里是怎么样的情形呢?简言之。

(一) 正昆——本班。

事物在发展过程中出现分工,往往标志事物阶段性的或划时代的进步。元明两朝,我国戏剧摆脱了(宋时的民间戏文)“编演合一”的混沌状态,出现了编、演(文人编剧、艺人演戏)的分工,从而元曲杂剧、明清传奇使我国戏剧登上了文坛,出现了民族(性质的)戏剧。其间种种,本文不能详说,但看一个事实就清楚了:凡称得上名著的,无论是“古典名著”或“世界名著”的都只能在传奇和杂剧。

从演出一班社角度说,南宋时的民间戏文处于编演合一、剧戏合一的混沌状态,作为戏剧演出组织意义上的班社还没有(真正)出现。元代,出现了编演分工,出现(非艺人的)文人编写的(元曲)杂剧,这是划时代的;然而,一方面元曲杂剧是一类不完整的戏剧,^①更一方面,普遍的(民间)杂剧基本上仍处于编演合一、剧戏合一的混沌状态,不能具有演出戏文一传奇的承担力。所以,只有当明清传奇——以我国真戏剧戏文为基本结构,兼容南北曲及元曲杂剧之长,即集我国古典戏剧之大成的明清传奇成熟之后,才可能出现有能力容纳和比较充分表现传奇(和杂剧)的演出组织班社。这种班

① 无论从其构成——“一正众外、一角众脚”——“正角唱曲,外脚衬戏”,或从其典型的(文人)剧作结构如《单刀会》、《气英布》、《子陵垂钓》、《火烧介子推》等,足证元曲杂剧是一类不完整的戏剧。请参看拙著《戏曲与浙江》等。

社就是——

有一个事实,似乎注意到的人不多:在明中下叶以下的一个长时间内,如今称为“昆剧”、“昆曲”的“昆班”当时称什么呢?称“本班”;本班(演本台戏中剧曲)的唱称“本腔”;本班所演(传奇)称“本腔戏”(就是传字辈所称的“本台戏”)。“本班、本腔、本腔(台)戏”等这些称呼,在文籍,见诸明清之交的张岱《陶庵梦忆》(数见,其实该书中未写明其他如“调腔”、“旌阳戏子”等的“班”、“戏”、“伶”皆指“本班”、“本腔(台)戏”、“本班”优伶);在其原先流行的钱塘江两岸、太湖流域地区的民间,则一直延续到20世纪50年代(“剧种”兴起后方消失)。^①

所以这种正昆本班,只能产生、形成于明中下叶,即梁伯龙调教艺人演出其所做的传奇《浣纱记》、引“曲唱”入剧唱之后,不能更早[为了崇仰“昆曲”,把它上推到明初、元代如“顾坚当时”或更早如“唐代(骷髅格)”等说是没有意义的]。

(二) 脚色综合制完整的体现。

我国(传统)戏剧构成、(古典)剧本结构及其场上技艺,有一个凝聚点:脚色综合制。脚色,是我国古典戏剧特有的事物,是我国古典戏剧的创造。它既是按戏剧人物的分类要求演员的一种分工,同时又是按演员的分工对戏剧人物所作的一种分类。脚色综合制中的众脚色都各有其作为某一特定脚色所必须具有的特定技能、在脚色综合制中的性能和在剧作中的功能,而综合为一体。如此,以“生、旦、末、丑、净”五大门脚色为主体的脚色综合制,足以表现(以明清传奇为代表的)我国古典戏剧所需要表现的一切。

我国戏剧之有“脚色”,可以上溯到唐代的“参军”、“苍鹘”(可以认为是两个脚色的综合)。后世的脚色综合制始自南宋时编演合一的戏文,其完善在明清传奇时期(元曲杂剧的“正角、外脚”非脚色制);与之相应,乃有体现完善的脚色综合制的班社——正昆本班。

脚色综合制,是正昆本班的组织体制,亦正昆本班的构成实体。

据传奇剧本中的实际使用及古籍中对本班脚色的记载,其组织体制为:“生、旦、末、丑、净”五大门及派生、辅助的副脚色“小生,贴旦、老旦,外,副丑”等所谓“江湖十二脚色”;不能缺门、不可叠脚。这样,场上演出与传奇剧作完全地一致、相应——以脚色

① “本班”、“本腔”,在与其他戏班相对时称“昆班”,在“合班”中称“昆腔”——因除江南外“全昆班”甚少,故在戏艺界及民间,“昆腔”之称原最为普遍。将“昆腔”、“昆班”以及“昆剧”称为“昆曲”原本少见。这本来也不算是什么问题。但是,现今“昆腔”也不称了,好像称“昆腔”就是贬低“昆曲”,指说“草昆”就是在侮辱“昆曲”;称“艺人”就是贬低“演员”(当然更不能称“戏子”,虽然书生犹称“学子”,文人的祖师爷犹称“孔子”,统治天下者犹称“天子”),就是称“演员”也不妥,要称“老师”、称“表演艺术家”、称“表演艺术大师”。我真不懂,我们的社会风气怎么会变得这样庸俗的?

当场：

在传奇剧作：人物以脚色出场（脚色由演员扮演）——“人物 → 脚色 → 演员”；

在演出场上：演员扮作脚色当场，脚色扮演人物 ——“演员 → 脚色 → 人物”。

脚色综合制，是正昆本班的组织体制（正昆本班的构成实体），所以使正昆本班能够成为承担起表现我国民族古典戏剧（包括其中的剧曲及曲唱）的演出组织班社；同时，脚色综合制（至少在过去）是一种完善而稳定的体制，所以使我国民族古典戏剧（包括其中的剧曲及曲唱）的场上演出能够数百年持续至今。

（三）民族戏剧、民族剧曲、民族曲唱的演出组织，我国民族戏剧的“本班”。

认识了（戏剧）演出组织的意义，也就可以对正昆本班的场上技艺有所理解了。这里可以有几句话：

1. “有‘程式’，没有‘程式化’”。

这是十多年前和传字辈优秀艺人周传瑛讨论昆班演员技艺、程式时，周传瑛“悟”出来的说法。是什么意思呢？分两句说。

（1）“有程式”。程式，是事物形态成熟的标志。“有程式”，是指对脚色技艺的要求。按脚色综合制，正昆本班的每一门脚色，其口中唱、念的一字一音，其形体动作的一举一动（所谓“手眼身法步”），都分别各有相当严格的规格，都有规范典型（昆班行话称“尺寸”）；几乎可以说一切的一切，都有程式。唯其正昆本班是一种戏剧演出组织，方才能有各种完备的程式。

（2）“没有程式化”，是指演员扮演人物、班社演出剧作的情形。在昆班没有所谓“装龙像龙、装虎像虎”、“带戏上场”等对演员提出这类要求的说法，因为在昆班具体演出中是必定的，即无须说得。昆班又称“脚色”为“家门”^①，意思就是：演员，做脚色、演人物。

班社，安排脚色，敷演故事。举例说吧，有三本传奇，其中当事男子都是风流俊俏才子，都是未中举的“书卷气”十足的秀才，都是只身从外地来此游访（而遇美）的人物：《西厢》中的张生、《玉簪》中的潘必正、《牡丹亭》中的柳梦梅，此三人物的身份、年龄等内外规定情境可谓非常之相同；在昆班都由生脚中的“巾生”装扮，然而即使在首次出场即无所事事地出场之初，就（应当）演（现）出差异来：张生带点“狂”气、潘生显其“飘逸”、柳生带点“痴”味。故昆班演戏、演人物的“专戏专演，各人各相”。

所以，有一个说法：“昆班演戏是‘没有技巧’的。”意思是：昆班演戏没有单纯耍技巧的。事实是：技巧是作为演员自身（演戏前）必须具备的条件；等到（与观众当面）上场演戏了，就只有如何表现人物、情节、故事——这里没有，不能有为演员留有个人单

^① “家门”，在我国戏剧中有相近的两义：一，剧中人物当场向观众介绍自己的出身、身份、年龄等，谓“自报家门”；一，副末开场向观众介绍（夸耀）本场演出的这本戏剧的人物及其故事及本班技艺的高超。

纯耍技巧的任何可能的余地。如唯昆班能演,且演得极多的,如《长生殿·闻铃》(生)、《牡丹亭·寻梦》(旦)、《浣纱记·寄子》(末)、《昊天塔·五台》(净)、《蛟绡记·写状》(丑净)等,能看到什么(特别的)技巧?一点都没有,都是“最平常”的(如果“有”了,那就是演员的犯错),以致有“昆台无特技”一说;而其刻画人物的深刻细致、表达意趣的妥切幽远,可谓达到了完美的境地。

如果要问:昆班演出是怎样作“专戏专演,各人各相”的呢?也就是,昆班演出是以什么为根据“设计及确定”其具体表演的呢?也可以用一句话概括:一切表演动作必须“来有根据,去有着落”。正因为是这样,昆班的演出(其所演的本台戏)经过历代艺人优秀表演的积累而逐步趋于某种凝定。

如上述,昆班“专戏专演,各人各相”的演出,是由完备的程序技艺与历代艺人优秀表演的积累相结合而有所凝定的演出;也就是历史传留到 20 世纪昆班演出的本台戏中的每一个折子的表演都已形成了型范——是为“传统”。

2. “内向”的自我完善趋势。

“内向”与“外向”相对。我这里所说的“内向”、“外向”,指的是演出者的趋求:是力求表现戏剧,还是力求得到观众的喝彩?此二者当然有可相通之处,但是绝不是同一回事。前者,是以最妥帖地表现戏剧为演出的最高目的,是否得彩是间接的、从属性的,非目的性的;而后者是以能得到观众喝彩为其唯一目的,演出和各种表现只是为谋求得彩的手段,为了谋求(个人)得彩可以任意更动、游离或以至损害戏剧。“昆班”是前者——这,可以说是“昆班”与其他一切戏班包括京戏根本差异处之一。如果说我国戏剧演出中有“四堵墙”的话,就是正昆本班。——记得大约 20 年前,一次在苏州听顾笃璜先生说:“看昆班演出是不能喝彩的。如果昆台演出中途有喝彩声,一定是出毛病了——有演员在乱弄。”的确是行家言。

唯其正昆本班自身并非戏剧而是(民族戏剧的)演出班社,而且是由文人曲家调教自家的家班而完成的所谓“红氍毹上的艺术”,所以才有可能“内向”地即专注于如何敷演戏剧,从而产生一种“自我完善”的力量,将各方面的技巧、程序提升为艺术(真正的艺术)的呈现,精益求精,使昆班之演出我国民族戏剧达到高峰,堪为经典。

3. 提供给观众对我国民族戏剧的意趣神色的体味及对我国深厚传统文化的体受。

我曾有一些文章中说到过,“我国(传统)戏剧,是以‘观众是戏剧的上帝’为最高准则来构成戏剧自身,构成戏剧的艺术表现的”,它“植根于广大民众之中”;所以“世界上历史最为悠久的三种戏剧中的希腊悲剧和喜剧、印度梵剧都早已湮没、断绝、衰落或演化为他者了,唯有我国民族戏剧一直延续、传承、发展、繁荣至今”。但是,也由于这个原故,“使我国戏剧首先是一种‘献笑奉迎’,为供城乡观众尤其是当权者和纨绔子弟们‘耳目之娱’、‘耍乐’的‘玩意儿’”,“使我国剧作的思想水平、艺术趣味很难高于一般群

众的思想水平和审美情趣；尤其不能不被那些‘爷们’的要求所以左右”。“所以，我国古代戏剧作品的思想艺术水平普遍地是偏低的。”只有在“如果剧作者是当时的‘文士’，则可能出现水平很高以至极高的作品来”。

上面说到，我国戏剧作品，凡称得上名著的，无论是“古典名著”或“世界名著”的都只能在传奇和杂剧。这并不简单地因为传奇和杂剧是文人之作，而是因为唯在文人之作中才能出现不为献笑奉迎、不为供耳目之娱的“非功利性、排斥功利的、非娱乐性、排斥耍乐性的‘文士’剧作”。这类剧作者们，是“具有高度的文化修养”的一群，他们每个人“对人生、世事有其独特的怀抱和情操，对天地、宇宙、山水、自然有其独特的理解和思维，对文艺有其独特的审美观及追求”；从而他们“总体地表现着中国文士的风骨和气质。其思想倾向上‘抒发自我，脱俗独赏’（如屈原之作《离骚》），而实际上则抒发着时代情绪、审美和思想；同时，艺术表现上‘规范完美，精益求精’，将漫漶无序的民间文艺提升到民族文艺的层次”。“他们是民族文化的积累和探索、建设者，代表着各个时期（各个方面）文化的最高层次。”是所以，元曲杂剧成为元“一代之文学”，明清传奇成为“集我国古典戏剧之大成者”，从而，南北曲乃为我国传统民族韵文（之一），曲唱乃为最具我国民族特征的唱，传奇和杂剧乃为我国传统的民族戏剧。

昆班所擅演的正是这一类戏，无论是整本还是折子（近百余年来昆班主要是演折子戏），相当大的或主要的部分是这一类剧作。如上面说到的：唐明皇独行蜀道的《闻铃》、杜丽娘独自寻梦的《寻梦》、伍员赴齐舍子的《寄子》等，又如关云长感叹浩浩长江“是流不尽的英雄血！”的《刀会》、建文帝出奔的《惨睹（八阳）》、唐明皇哭杨妃的《迎像哭像》、郭氏女卖了孩儿自尽的《卖子·投渊》等，都不是供爷们取乐子的。甚至有如《题曲》，就一个女子（乔小青）独自“挑灯夜读《牡丹亭》”，又唱又说地四五十分钟，没有故事、没有情节，连细节都没有，完全没有戏剧矛盾、完全没有戏剧行动；有什么娱乐性可言呢？

那末，昆班（本台戏）的演出为观众提供什么呢？即观众从观看昆班的演出得到什么呢？汤显祖当年要求艺人罗章二严格依他的“原本”敷衍时说：“虽是增减一二字以便俗唱，却与我原做的意趣大不同了。”昆班的演出为观众提供的是：观众从观看昆班演出这些剧作、演唱这些曲子，体味着剧作的“意、趣、神、色”（汤显祖语）；也从而得到中国深厚传统文化的体受。

我想，人们大概不会不承认：观看昆班演出与观看其他戏剧演出是很不同的。是不是可以想一想，是怎么样的不同呢？按我的体会和观察，观看其他无论何种演出，可以为之吸引、感动或绝倒，用现今时髦话说是一次“美的（或其他什么的）享受”；但都不能有在观看昆班演出传统传奇和杂剧时才会产生的一种“特殊感受”：观众（我）在观看昆班本台戏的演出时，与其说是“欣赏”着“场上的演出”，毋宁说是观众（我）对“自身的”民族历史、传统文化的知识、造诣、鉴赏力（以至民族感情）的一次检验、审视、反思

和洗练(即使那些爱看戏但不看昆班演出的人们——占戏剧观众的大部分,他们之嫌昆班演出的戏“太深奥,看不懂、听不懂”,同样也是对他们自身的传统文化修养的核对和选择)。虽然这种“特殊的感受”是属于观众的(并不直接出自演员,一般地说,演员并不能有这样的感觉),但是,是由昆班的演出所诱发。这,就是昆班演出具有他者无可比拟的魅力所在。

总以上,正昆本班乃能够成为承担起演出和表现我国民族戏剧、民族剧曲、民族曲唱的班社。记得1956年,在《十五贯》得享盛誉差不多同时,“莫斯科大剧院”(苏联国家歌剧舞剧院)在我国演出《天鹅湖》、《叶甫根尼·奥涅金》、《巴黎圣母院》等也取得了盛誉,当时我国著名学者郑振铎前辈(时任文化部副部长)说:“如果我们中国也建立‘国家剧院’的话,首先当然是‘昆’。”所谓“昆班”,岂(仅)是所谓“地方剧种之一的昆剧”的团体而已;用我的说法,是:

我华夏民族传统戏剧的“本班”。

四

我不知道我是不是说清楚了“昆”的大概。其实,集中到一点,只是一句话:人们所称的“昆剧”、“昆曲”,乃一种戏剧演出组织即班社——拥有完备的脚色综合制组合、具有足够水平的艺人(戏师父、演员、乐队等),从而能妥帖地演出和表现我国民族传统戏剧传奇和杂剧、南北(剧)曲、曲唱的一种班社。打个比方吧,大致相当于西方的“歌剧院”——拥有具有足够水平的指挥、导演及完备的乐队、歌唱者、舞者等,从而能妥帖地演出和表现大歌剧、芭蕾、交响曲的一种演出组织。也和西方歌剧院的情况相当:西方的大歌剧、芭蕾、交响曲是西方传统文化的积淀、代表和经典,歌剧院并不等于大歌剧、芭蕾、交响曲,而其演出也是他们的传统文化的积淀、代表和经典;我国的传奇和杂剧、南北曲、曲唱是我国民族传统文化的积淀、代表和经典;昆班并不等于传奇和杂剧、南北曲、曲唱,而其演出也是我国民族传统文化在场上艺术的积淀、代表和经典。

然而,这一切必须将“昆班的演出”置于“民族传统文化”的位置上才成为可能,才可能得以保持。场上艺术是“时空艺术”,与戏剧、词曲、曲唱不同。自元以下,我国古典戏剧、南北曲、曲唱,都有传世的刊本,并不因后世是否现于场上而消失。场上则由演出而存在,而延续,而演戏的艺人,首先要“吃饭”才能活着才能演戏;对艺人而言,是“演戏为了吃饭”而不是“活着为了演戏”。所以,上面说了:“演哪类戏哪本戏、怎么演,对于(昆班)艺人,完全是无所谓的事。反过来说也一样,昆班艺人对自己上演哪一类型戏剧哪一本戏、怎么演,完全无所谓。”对艺人,决定性的一点就是“谁给饭吃”;谁给饭吃、给好饭吃就听谁的。在“红氍毹”时期,艺人听蓄养他们的文人曲家的调教,从而“昆山腔(戏班)”改造成了“正昆本班”。所以,上面也说到了:当社会状况发生变动,家

班,包括坐城班渐趋消失,昆班渐尽为江湖班,本台戏的演出从“红氍毹”跌到了“草台”;情况起了很不小的变化。

但是,在相当长的一段时间内,(江湖职业)正昆本班的演出还是维持着其型范的,这里固然有昆台师承的因素,但不是主要的;主要的是:文士曲家群及文士曲家对剧、曲、唱的权威地位还存在。远的不说了,就说20世纪最主要的、曾经是唯一的、正昆赖之而得传留至今的最后一个科班“昆剧传习所”吧,其情况是可以清楚的。“传字辈”师承于“文福老班”的优秀艺人,是为世人皆知,广为传颂(《中国大百科全书·戏曲卷》为“大先生”沈月泉立专条)。而更为重要的即最主要的一条:当时的文人曲家与传字班的关系,却往往为世人所忽视或以至无视——该“传习所”,从倡议、筹划、出资、延师、开办、各种章程、从办所到出科后的组织领导,全赖当时的一批文士曲家;为开办及宣扬“传习所”而举行高票价的义演、本文一开始说到的为提高其社会地位,把“昆剧传习所”冒称“昆曲传习所”的“昆曲保存社”的文士曲家们;在(江南一带相对安定)的二三十年代所谓传字班的“黄金时代”的十多年,这全国唯一的正昆本班的真正支持者、指导者和社会依靠,实际上是吴梅、郑振铎、俞平伯、张宗祥、俞粟庐、赵景深等社会名流中的文士曲家们,以及沪、苏等地的曲社;说得更广些,是自王国维先生开创“戏曲学”之后,传奇和杂剧进入大学课程的社会环境。正昆本班存在的社会支柱是文士曲家,其观众是文人群及以文化人为马首的周围的一群。“传字班”的离散,根本原故就在于日本侵略军的炮火烧到上海、江南,大学纷纷内迁,曲家作为一个群体、文士作为一个阶层的不复存在,昆班失去了它的社会支柱、依靠及基础所致。

回顾过去并不是没有意义的。昆班,自从它以演出传奇和杂剧为本台戏从而成为(民族戏剧的)“本班”之后,就不是什么(三百几十分之一的)一个“地方剧种”,不是“供看官耳目之娱”以“取乐”的一种“娱乐活动”,更不是可容从业者倚巧卖弄而献媚邀宠于权贵的玩意儿。然而,近半个世纪以来,人们,包括掌握昆班命运对它作出“社会价值定位”的权威人士和权威机构、大多戏剧理论家、广大公众,以及昆班艺人自己,都是以“一个地方剧种”看待、对待着所谓这个“昆剧”。我国(自家的)戏剧被定位为“旧剧”,须“接受改造”而得保留,尤其这个所谓“昆剧”是“腐朽没落的士大夫阶级的文艺”,又尤其这个所谓“昆剧”本来是以文人为其观众基础,近半个多世纪以来,文士无群,观者不众,它还有没有改造的可能和价值呢?因此,有了“味之素”和“撤销”的价值定位。在这样条件下的“昆班(艺人)”怎么样了昵?当然就(只能)是如上面曾说到的“以谋求得彩为第一目的”了。其努力的,是相通又不全等的两条:一、“争取领导重视”,“为现实服务”(如“为政治服务”、“为经济服务”及“弘扬主旋律”等);二、改变自身以“争取观众”(从“为工农兵服务”,“演‘革命现代戏’”到“文化搭台,经济唱戏”、“按‘市场规律’办事”,以至“将‘昆曲’转化为市场商品”);一言以蔽之:“求生存”,就是上面说的“有饭吃”→“有好饭吃”而否定传统——既已否定了为民族戏剧场上艺术经典

的自身,必同时破坏着、否定着民族传统戏剧、民族传统文化。于是,(在各种各样名义下)出现了许许多多“理论”、做法和现象,以至一些在我看来是不可思议的“理论”、做法和现象。林林总总,五花八门,都就在眼前,不须本文赘述,亦无须我来评说;只消看一条:50年来,对“昆”所做的某些、“昆”所出现的某些,如:

——“不经过改编就不准演出”,所演的传奇和杂剧必须经过“改造”,如“情之所钟,帝王家罕有”的《长生殿》被“改造”成为批判唐明皇的“荒淫无道,因色祸国”等;

——“通俗化”,使用的剧曲、语言必须“通俗化”,如“七平句”、“八仄句”(“前天方从皋桥来”、“举起我的包裹雨伞”等)及俚俗到无法出口的曲文、台词连篇地充斥于“改编”、“新编”的剧作中;

——“演员就是要捧”,场上技艺,成为某些演员个人耍弄、献媚的手段;无稽地满台乱舞、当场拥抱接吻、抢台抢戏等竟成为“艺术家特色”,更有甚者,把民族曲唱极尽糟蹋之能事的鸱号梟叫竟自诩、被誉为“新创‘昆曲’‘流派’”!

——而蓄意在根本上毁坏我国民族戏剧构成、结构及审美传统的某些恶劣做法,竟自诩、被誉为“创造‘新昆曲’运动”!

所有这些无论是上意识或下意识出现的做法和现象,无须我来评说(我也未必被允可具备评说的资格),2001年5月18日,联合国教科文组织确定“中国昆曲”为“人类口述和非物质文化遗产代表作”,已经作出了明确的回答。

当然,近50年来,人们,包括肯定《十五贯》“一出戏救活一个剧种”的国家元首们、掌管昆班命运的官员们、昆班艺人、学界人士(包括高校、社科、文化三系统的学者)以及广大观众,对民族戏剧、南北曲及曲唱的传承,对昆班及其演出是尽了极大的努力,取得极为巨大功绩的;今天“中国昆曲”之能存在,能成为今天的“人类口述和非物质文化遗产代表作”,也就是明证。

从这个角度说,把“中国昆曲”定位为“人类口述和非物质文化遗产代表作”,我是欢迎的——听到这个消息,我第一反应就是:如果传瑛活到今天,难以想像他会高兴到怎么样的地步!既然“昆曲”是“遗产”,且不说是不是“人类文化遗产”,至少对我们自家中国,“昆曲”是“中国文化遗产”是应当完全确定的了。自己国家权威机构、国际权威机构对“昆曲”作出了这样的决定,当然就是“昆曲”的社会价值定位;“昆曲”既为遗产,为被肯定的遗产;“昆”是文化,是我国的传统文化;对它,首先一条就应当是“继承”吧,也就是首先一条是尽可能地努力去“恢复传统”——恢复到“传字班”时期、恢复到20世纪50年代初、至少恢复到“《十五贯》”时期的状态吧;再退一步说,即使做不到(或不愿意)恢复传统,我们那些还愿意自称为“昆界”的艺术家们、掌管着昆班命运的官员们,请你们无论如何不要再去搞、再去鼓励搞什么“创造‘个人’流派”之类的东西,不要再去搞、再去鼓励搞什么“创造‘新昆曲’”之类的“运动”了!再不要以垄断着传统文化之权去做糟蹋传统文化的事了!真是求你们了!

五

对我国民族戏剧、南北曲、曲唱,及昆(班),与其称之为“遗产”,我宁愿称之为“传统文化”。巴赫、贝多芬等人的交响曲作(曲谱)是遗产;交响曲的构成及结构、交响乐团的组合及其技艺,称之为西方音乐遗产不若称之为西方音乐及其演出的传统文化。同样,我国古代剧作、词曲作品、曲谱唱谱是遗产,而传奇和杂剧、词曲、曲唱的构成及结构,昆班的组合及其技艺,称之为遗产不若称之为我国民族戏剧、词曲、曲唱及其演出的传统文化。传统乃成文化,文化本身就是传统。有学者说得好“传统是一条河流”;而我更愿意把“传统”比作“永无尽头的‘登天梯’”。古人所达到的阶级层次对我们是“传统”;我们继承这个传统,也就是古人把我们托到了他们所达到的阶级层次高度上;我们的责任和义务是“在‘传统’的基础上”“更上一层楼”,推进到更高高度。如果我们这样做了,如果我们能做到了这样,那么,我们今天达到的阶级层次的高度,会成为后人的“传统”——如此世世代代,无穷的追求。如果不是这样做,即使某次或某些具体演出、具体做法得了彩(包括某些演员得了宠),也可以说“成功了”;但是,即使是成功了,是另一种成功,不是其本“传统文化”的积累——不以继承前人的积累为“传统”者不能积累成为后世的“传统”。这次我国权威机构的申报、联合国教科文组织的确定“中国昆曲”为“人类文化遗产”,可为一证。

什么是“传统”呢?长久长久以来,我一直苦思冥想一个问题:“人类到底能做什么?”事物之为事物,因有其自身之质,事物之能量蕴藏于事物自身之中。原子能是原子自身所具有的,没有任何人能决定其有无,能使之有所增减;人们所能做的是什么呢?是:一、认识原子拥有的原子能;二、使原子自身具有的原子能释放出来。还能更多么?没有了,这是人类能力的极限;也就是那架“永无尽头的‘登天之梯’”。我们的民族戏剧、词曲、曲唱,昆班的组合及其演出其自身之质是什么?蕴藏有多大的能量?它们自身具有的能量是不是释放已尽?如何使它充分地释放出来?这就是我们对“传统”应抱的态度。

我们是太习惯追求急功近利了呢,还是太习惯乐于接受“成王败寇”的“既成事实”?律词在南宋时方兴未艾的发展被蒙元灭宋所中断,我们的论家却说“词至南宋由衰而竭”;传奇及其演出(昆班)因文士阶层之被瓦解乃衰落,我们的论家却说:“腐朽没落的东西,早该死亡了。”有一段话我说过多次,愿意在这里再说一次:火药是我们中国人发明的,但我们拿它做炮仗,外国人却拿去造大炮来打我们。以上是鲁迅先生说过的话,鲁迅先生说到这里为止了;接下去是我说:我们挨了打,就丢掉炮仗去向人家学造大炮,而人家却把我们丢弃的炮仗拿了去,造出了火箭、造出了航天飞机!我们的民族戏剧、词曲、曲唱,远未达到它们可以达到的高度;昆班组合及其技艺,远未发挥其表

现力的极致。拣具体一点的说吧,如“南曲”和“北曲”的进一步整合,如曲唱从“腔句”向“唱调”的演进,从而使“曲唱”与“曲牌”在高一层次上的和谐组合,如在“调”(调高、调式)上的自觉运用,譬如“脚色制”的进一步衍化和健全,生旦末丑净在表演技艺上、唱念口法上的进一步对比辅成,以及还有许多我们至今尚未认识的方面,如整本戏与折子戏的关系及其运用,如民族戏剧场上地位(舞台调度)的规律、规范等,都亟须我们去认识、去探索、去继承、去发扬的。

千言万语归为一句话:昆班,是、只是我国民族戏剧、词曲、词唱曲唱的演出组织。把我国民族戏剧、词曲、词唱曲唱,视为“昆剧”、“昆曲”、“昆唱”,是一种误解;将“继承、发展”我国的民族戏剧、词曲、词唱曲唱的期望(责任)全付诸昆剧团、付诸演员,非但是不够的,而且是不行的!“演员就是要捧”之类的论调绝对地要不得——看起来好像是对“昆”对演员的尊重,实际是使昆班及其从业者处于被“压杀”、“捧杀”的境地。为此,敢向有关的领导部门和官员们、昆界同道们、学界文化界的有心者们进言:

一、无论民族戏剧、词曲、曲唱,无论昆班组合及其演出,是我国的传统文化。必须以继承传统文化的高度来认识。必要改变把民族戏剧视为“娱乐”的观念,改变近百年来“文、乐、戏三歧”的状态,在大、中、小学中增设相应的课程,尤其是大学中文系和戏剧院校、音乐院校必须开设包含这三方面而各有侧重的综合教学。以教育传递、继承、发扬传统文化,是根本的一条。

二、文人群是昆班及其演出的社会支柱、文学艺术指导和(观众)基础。以大投资、花大力气开展、加强、鼓励对民族戏剧、词曲、曲唱,对昆班组合、场上技艺的研究、探索,使出现、形成一个能继承、发扬传统文化的理论研究的文人(曲家)群;掌管的官员必须是此际的行家。只有这样,才能使民族戏剧、词曲、曲唱得以传承的保证,才能使昆班及其演出有一个稳定地存在、健康地发展的良性环境。

三、昆班从业者(包括演员、乐师及其他一切人员)必须加强学习,在专业技艺之外,学习文史、民族戏剧、文艺理论、词曲、音韵、曲唱等,从“知其然”进而“知其所以然”。今天我们的昆班从业者都是有文化知识的,有条件可以也应当做得到。如此,方可能成为名副其实的艺术家的。如此,方不负为“‘昆’的‘传人’”。

这篇文章,写了很久,总算写完了;大约会得罪许多友人,会招来许多抗议。套古人李渔的一句话“但矢一字之公,可谢千秋之罚”,也顾不得了;黑白青赤,但凭刀斧吧。

2001年6月至11月

于杭州西溪西底

[作者单位:浙江艺术研究院]

论意象戏剧的理论与实践

施旭升

摘 要:意象戏剧,既是本体论的,也是实践性的。作为戏剧美学本体概念,它一方面融会中国古典艺术美学的内涵,一方面又秉承了西方现代戏剧美学的传统,特别是汲取了自表现主义、象征主义戏剧以来的舞台美学精神。作为戏剧艺术的实践性要素,意象之营构不仅涉及舞台造型手法,更属于一种诗意的创造而成为戏剧美感的重要源泉之一。1980 年代以来的中国当代意象戏剧,前有徐晓钟《桑树坪纪事》的探索,继而有王晓鹰、王延松、田沁鑫等导演的舞台艺术实践;他们不仅成为当代意象戏剧的主要开拓者与实践者,同时更使得意象戏剧成为当代中国戏剧舞台最具潜质和影响力的艺术思潮和流派之一。

关键词:意象戏剧 本体论 实践性 徐晓钟 王晓鹰 王延松 田沁鑫

意象戏剧,如今人们已不再陌生,它之所以成为一个能够为人们普遍接受的剧场概念,说明已不再只是一种观念性的存在,而是已然进入了自觉的艺术实践的阶段,甚至在中国当代戏剧舞台上独树一帜,成为一个跨世纪、跨文化的重要戏剧现象。

本文拟对意象戏剧的美学渊源、舞台营构、得失评价一一做出厘清和分析,以期为审视当代中国戏剧的发展提供一种可能性的路径。

一、意象戏剧之美学源流

从理论观念上来看,意象戏剧源自何处?

众所周知,“意象”原本是一个中国传统艺术学的概念。在中国传统的艺术理论中,“意象”不仅是属于诗歌的,而且人们还将“意象”一词运用于琴棋书画等多种样式的艺术品评当中;它不仅属于艺术作品本身的一种特质,而且与艺术创作和鉴赏活动有着密切的关联,从而体现出中国传统艺术审美创造的某种普遍的规律。伴随着 20 世纪以来中西文化的交流与融通,“意象”概念又被用于西方的美学、心理学乃至文化学著作的翻译当中,出现了“审美意象”、“心理意象”甚至“文化意象”等概念范畴;其中,康德美学中的“审美意象”理论、庞德所标榜的“意象派诗歌”、弗洛伊德乃至荣格的

“心理意象”甚至“原型意象”学说更是使得“意象”这一概念范畴的内涵和外延大为拓展。然而,现代艺术学视野中的意象范畴仍然是以审美体验为核心则是毋庸置疑的。

于是,作为一般艺术美学概念的“意象”范畴,不仅在各个艺术审美领域都已经得到广泛的运用,而且成为艺术审美的本体性存在,统摄艺术审美创造的进程。^①故而,作为审美意象的创造,根本上离不开特定的文化传统中的精神意蕴与符号材料,而成为特定文化传统中某种精神品貌的具体体现。由于文化传统的制约,一方面,它体现为审美意象的构造,需要运用各种文化意象的材料,运用为人们所认同的意象表现的手段与方式;另一方面,审美意象又总是在主客体的审美交流中得以具体呈现,总是在一种具体的审美关系中实现。所以,作为审美对象,意象乃是与特定的文化传统中的人、事、物、景分不开的,“它充分地、明确地、按照一种内在的必然性在感性的光辉中存在着”^②。它要求人们的一种专注和体验,一种经验上和情感上的认同,一种切实的感同身受;它自身就构成了一个独立、自足的世界,与现实世界相映照,而生动地体现出与切实的文化传统相一致的一种审美的“内在的必然性”。苏珊·朗格就认为:“艺术品作为一个整体来说,就是情感的意象。”这种“情感的意象”既是一种“艺术符号”,同时又是一种“审美幻象”。^③

就中国戏曲而言,因为“意象可以作为一种‘描述’存在,或者也可以作为一种‘隐喻’存在”^④,所以在戏曲舞台上,诸如常见的“以鞭代马”、“以旗代车”等,就是通过一种独特的“不似之似”的艺术修辞,经观众的联想和想象,产生出跃马扬鞭、车马的生动意象,进而达到“传神写照”之艺术目的。在观众的视听感知和体验中,是演员手执马鞭的翩翩起舞,而其具体所指却是角色骑马的情状。前者可以是一种简约的形式,后者却是在具体的情境中被惟妙惟肖地表现出来的舞台意象。由此,在艺术整体意义上,将中国戏曲视为一种全称意义上的意象戏剧,原本就是未尝不可。

故而,意象之于戏剧舞台,绝非偶然的相遇,而是一种必然的遇合,更是出乎戏剧艺术实践势所必然的选择。很显然,在戏剧的观演中,这种意象已不单是编、导、演心目中体验性的“心象”,也并非一般具体舞台上的“形象”,尤其不只是人物形象。戏剧意象,一方面融会了中国古典艺术美学中体验美学的传统内涵,一方面又汲取了西方现代戏剧美学的精华,特别是对于自表现主义、象征主义戏剧以来的舞台美学精神的借鉴。从一种戏剧本体论角度来看,已然从“戏剧意象”或“戏剧中的意象”转变成为“意象戏剧”了。

然而,意象戏剧观念的自觉及理论的创新经历了一个相对漫长的历史过程。在中

① 参见施旭升《艺术即意象》,人民出版社2013年版。

② [法]米盖尔·杜夫海纳:《美学与哲学》,孙非译,中国社会科学出版社1985年版,第208页。

③ [美]苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧等译,中国社会科学出版社1983年版,第129页。

④ [美]韦勒克、沃伦:《文学理论》,刘象愚等译,三联书店1984年版,第203页。

国,传统戏曲之意象品格自不待言,如果说,传统戏曲构成了意象戏剧观念生成的历史文化的背景和基因,那么,几乎同步发展的西方现代戏剧则为意象戏剧的生长提供了现实的土壤和条件。中国现代戏剧的兴起与发展的曲折历程中,如果说,发生于1920年代的“国剧运动”中余上沅“写意”和“诗剧”观念的提出已显意象戏剧端倪,那么,1940年代“话剧民族化”的兴起则使得戏剧发展新路径的探索成为可能。这种探索直接与1950年代最为著名的舞台导演艺术家“南黄北焦”的名字是分不开的。其中,北京人艺焦菊隐的“民族化”的探索实践融会到他的以“心象”为核心的戏剧导演观创造当中。而上海人艺导演黄佐临也明确提出一种“写意戏剧观”的理论。虽然,对于究竟何谓“写意”,黄佐临是不同意用 imagism(意象)一词来对译的,而认为“imagism(意象派)原指20世纪初美国诗人庞德等为代表的表现主观之‘意’的流派,而他的写意说与之截然不同”^①。其实,黄佐临所刻意回避的,与其说是“imagism(意象)”概念本身,还不如说是对于庞德“主观之‘意’”所暗含的资产阶级“唯心主义”帽子的隐忧。

可以说,正是历经了20世纪中国戏剧的“两度西潮”,在对古典艺术美学的汲取和传承基础上,同时又深受现代西方戏剧美学的精神的启发,意象戏剧才真正开启了自身观念上的自觉的历程。

作为“二度西潮”,大陆“文革”结束之后的“改革开放”为中国戏剧观念的探索创新提供了一个良好的契机。徐晓钟、王晓鹰师徒为代表率先自觉地举起了意象戏剧的旗帜。徐晓钟在导演《马克白斯》、《培尔·金特》以及《桑树坪纪事》时,就十分注重对于舞台意象化的追求。他不仅十分注重培育“演出的形象的种子”,因为“它是一个被形象化了的哲理,它能给予创作者们创造形象的暗示,又能用这种形象化了的哲理去激发创作集体的创作热情”;^②并且,他还自觉地追求一种能够“给观众创造着诗意的联想和意境的幻觉,以呈现演出者的主观意识”的“诗化的意象”^③。如果说,徐晓钟的探索还明显接受了焦菊隐的“心象”说影响的话,那么,曾经受业于徐晓钟先生、现任中国国家话剧院导演的王晓鹰则是全面系统地揭示出意象戏剧的美学内涵及舞台意义。他先是以一篇《论假定性》的博士论文成为国内培养的首位戏剧导演专业的博士,然后更是以《从假定性到诗化意象》(2006)的出版为标志,直接标举“意象戏剧”。正如徐晓钟在《关注和拷问灵魂的戏剧——王晓鹰〈从假定性到诗化意象〉序》^④中指出的,王晓鹰在多年的舞台实践和理论研究中,矢志追求戏剧的哲思境界,在关注“灵魂拷问”的同时,执着地使用假定性原则,创造出舞台诗化的意象。王晓鹰的意象戏剧观已逐渐

① 参见孙惠柱、龚伯安《黄佐临的戏剧写意说》,《戏剧艺术》1983年第4期。

② 徐晓钟:《〈培尔·金特〉的导演构思》,引自《徐晓钟导演艺术研究》,中国戏剧出版社1991年版,第233页。

③ 徐晓钟:《在兼容与结合中嬗变》,《徐晓钟导演艺术研究》,中国戏剧出版社1991年版,第413页。

④ 徐晓钟:《关注和拷问灵魂的戏剧——王晓鹰〈从假定性到诗化意象〉序》,《中国戏剧》2006年第4期。

从对苏俄戏剧的接受,而走向对于西方现代派戏剧观的认同,并进而显示出与中国深厚艺术传统的融通。

二、意象戏剧之舞台营构

当然,意象戏剧,毕竟不同于意象诗或意象画。意象戏剧终究需要体现为一种自觉的舞台艺术实践。正如历史上多数戏剧思潮流派的兴起,意象戏剧同样既有其漫长的前因和不断的艺术累积,又有其自觉艺术理念之下的长期艺术实践,以及一系列标志性艺术代表作的出现。

确实,在历史上很长一段时间里,舞台意象还多数作为一些戏剧元素或技巧来体现。从一些剧情构造中的总体化意象的设置,到更多的舞台意象化手法与技巧的运用,无不显示出意象之于戏剧舞台营构的重要性。譬如,契诃夫的《樱桃园》,就以一种“樱桃园”的总体意象贯穿全剧,不仅使其成为全剧情境设置与情节构造的一个纽结,关系到剧中各主要角色的动作,而且成为剧中各个角色人生命运的象征。在戏剧艺术创造的过程中,从某种“形象种子”、舞台表现中的“心象”到具体生动的戏剧意象,不仅是具体的舞台形象创造所不可或缺的,而且更存在于活生生的观演交流之中。

再如梅耶荷德的嫡传弟子、莫斯科马雅柯夫斯基剧院总导演奥赫洛普科夫,早在1959年就发表了他的著名论文《论假定性》。奥赫洛普科夫似乎并不像托夫斯托诺格夫所说的那样不重视剧作的思想情感内容,只是“一般地”追求戏剧的假定性的形式创造。他于1954年排演了风格独特的《哈姆莱特》,成功地体现了思想和形象的高度融合,体现出一种对戏剧意象假定性的追求。他在《〈哈姆莱特〉导演说明》中特别强调了“丹麦是个监狱”这一主导性的意象:这是一个由坚固的墙壁造成的监狱……这里是多么高,多么黑!……很高,很高!可是又多么像地狱一般的黑暗!……这个监狱是戒备森严的!……这里是重门深锁!……这里有铁板的轰鸣声,铁轮的尖锐声,铁门的摩擦声,我们面临着一个铁窗世界,铁网世界,在里面跳动着人的心。^①于是,他为《哈姆莱特》找到了“巨大而沉重的铁门”的舞台演出形象。这个占满整个舞台框的大铁门,有着巨大的门环和突出的铁刺,再加上立体的猛兽图案和皇家的族徽,明显地给人一种冷酷、阴森、恐怖的感觉。铁门的16个大格中的每一个都能分别打开,露出中世纪城堡建筑的一些局部,演员可以在其中表演,也可以下到铁门前的台唇上来表演,当两扇大门被缓缓地推开时,一些大型的戏剧场面,如王宫大厅的集会、戏中戏、葬礼、决斗等就在整个舞台上展开。正是这种空间造型形象的强烈形式感与戏剧的内容意蕴紧密结合,使得这台《哈姆莱特》在世界莎剧演出史中留下了重重的一笔。

^① 参见《戏剧理论译文集》第三辑,中国戏剧出版社1957年版,第169—194页。

而苏联导演托夫斯托诺格夫曾排演过一出《马的故事》(1975),更是通过舞台假定性来着力营构一种写意化的舞台意象:戏中布景只是由几块粗麻布组成,然而所表现的时空却一会儿是马厩,一会儿是草原,一会儿是莫斯科的大街,一会儿又是跑马场的观众台。这种诗意化的舞台,在过去与现在之间,在马与人之间,为演出提供了充分的时空转换的自由;演员则扮演着复杂的双重角色,一会儿是马,一会儿是人,一会儿模仿马的行为,一会儿塑造人的性格;他们运用大量的形体动作和造型,在马的形象里注入了人的情感。他们既向观众讲述马的故事,也向观众诉说人的命运。这个高度假定性的演出以其大胆、独特的意象创造获得了巨大成功,至今仍被俄罗斯戏剧界视为经典之作。

显然,在中国现代话剧中,像《雷雨》中的“雷雨”意象,《上海屋檐下》中的“梅雨”意象,《秋声赋》中的“秋”的意象,《风雪夜归人》中的“风雪”意象,《雾重庆》中的“雾”的意象等,所有这些,无不是把对于生活细节的真实描绘、现实的人生情景物态的展示与对冲突的提炼、命运的感悟、意境的渲染等熔于一炉,并将其统摄于特定的戏剧意象之中。所以,在《雷雨》中,“雷雨”的意象,也就有了丰富的象征和体验的意蕴。它既是戏剧的氛围,是剧情的节奏,也是破坏性的力量之象征;是“宇宙间的残酷”,也是一种摧毁罪恶的人性与罪恶的制度的力量;是人物性格和感情的潮汐和激荡,也是为剧作家雷雨般的热情所构筑的情景交融的诗意境界。曹禺自己就曾说:“《雷雨》是一种情感的憧憬,一种无名恐惧的表征。这种憧憬的吸引恰如幼稚时谛听,脸上画着经历的皱纹的父老们,在森森的夜半,紧津地述说坟头鬼火,野庙僵尸的故事。皮肤起了恐惧的寒慄,墙角似乎晃着摇摇的鬼影。”^①这种对于统摄性的舞台意象的深度体验与独特追求赋予了中国现代话剧一种鲜明的精神特质。

从严格意义上来说,中国当代意象戏剧的舞台艺术实践应该始于1980年代,而其成熟则已到了21世纪的当下。这一过程,整体上与中国改革开放进程同步,成为1980年代最具活力的舞台艺术探索实践之一,而且新意不断,佳作迭出。它上承“南黄北焦”之余绪,下启当代中国戏剧舞台的多维度探索。举其要者,徐晓钟导演的《马克白斯》、《培尔·金特》及《桑树坪纪事》,王晓鹰导演的《死亡与少女》、《萨勒姆的女巫》、《哥本哈根》以及话剧和京剧版的《伏生》,王延松《无常·女吊》、《原野》、《培尔·金特》,田沁鑫的《生死场》、《红玫瑰与白玫瑰》等,都堪称意象戏剧特色鲜明的代表性作品。

诚然,作为1980年代探索戏剧的一部代表性作品,《屋里的猫头鹰》(张献编剧,吴晓江导演)一剧,就是以主导的“猫头鹰”意象来统领全剧,演出过程中“猫头鹰”几乎浸润着整个剧场空间。剧中以一些具体的象征性意象(如猎人、森林、黑屋子、城市)、表

^① 曹禺:《雷雨·序》,《曹禺自述》,京华出版社2005年版,第62—63页。

意性人物(康康)、隐喻性片段来拆解一个完整连贯的戏剧故事,在梦幻时空与现实时空的交替呈现中,思考人生的要义。该剧的演出,从一开始就赋予剧场的观演空间以一种压抑、恐怖和神秘的情绪,而作为全剧主导意象的猫头鹰几乎无处不在,甚至连观众都被要求披上黑色的斗篷,戴上猫头鹰的面具。仿佛子夜里的沙沙声和凝视着的猫头鹰将剧中人围困在场中,舞台内侧一个巨大的黑丝绒硬片上,还有两个圆洞,洞里左右晃动的“眼睛”,犀利而明敏,那是一个巨大怪诞的猫头鹰,它和对面的猫头鹰——戴着面具的观众们挤压着、唏嘘着,令所有置身于这个戏剧情境中的角色和观众都无法逃遁。一种充满压抑而无处释放的意象世界的构筑显示了该剧突出的意义和品格。

当然,意象戏剧观念的自觉与实践的突进还是体现在徐晓钟等导演的创作当中。这不仅是以意象化的方式和手法来实现构建舞台,而且,意象进入了戏剧观念的核心,因而也更注重让意象统领全剧。故而,在徐晓钟的作品中,无论是《马克白斯》中“一个‘巨人’在鲜血的激流和旋涡中蹉跎并被卷没”^①,还是《培尔·金特》中“颠簸的破帆船”以及《桑树坪纪事》中的“围猎”等,无疑都是通过鲜明的舞台意象的创造,以深化全剧的主题,或者说在意象营构中丰富对于人性深度的思考。

新世纪以来,意象戏剧,显然已经不再满足于符号化的意象元素的呈现和运用,更是成为编剧导演的一项自觉的艺术追求。意象已然上升为戏剧艺术之本体。意象,已不仅成为沟通戏剧观演的媒介和桥梁,而且成为戏剧审美创造及艺术表达的核心。

应该说,曾以一部《搭错车》而走红大陆的王延松导演,较早地体现出这种艺术上的自觉。他的《无常·女吊》(2001)一剧,将鲁迅作品搬上舞台,以一出纯粹的“鬼戏”,来营构一个无常而有情的世界。剧中四个人物,三个旧鬼一个新鬼,其原型却是源自人们所熟知的鲁迅小说人物。剧情构造中的荒诞显然还只是外在的,而舞台形态上的意象呈现则明显使其将意义指向人们整体的体悟。或者说,舞台的整体“意象”跃出了演员的个体“形象”,意象戏剧的意味也就呼之欲出了。由此,王延松的舞台上,就不仅有《原野》(2003)中的“黑森林”,以及更富有创意的鲜明的符号化的“陶俑”意象;而且有黄梅戏《徽州女人》及《徽州往事》当中“徽州女人”的那个神秘的徽州情境以及对于女人而言的一个牢笼般的意象世界。

相对而言,王晓鹰是一位更具意象戏剧理念的学者型导演艺术家。完成戏剧学博士学业以来,王晓鹰在近30年的导演实践中所取得的艺术成就无疑是多方面的。其中最为显著的一个方面应该要算“意象戏剧”美学观的创造了。在他诸多导演艺术作品中,仅就其最近的一部展现古代知识分子文化担当的《伏生》而言,已约略可见其意象戏剧的魅力。在《伏生》的演出中,如果说,王晓鹰采用了丰富的假定性以及诗化语汇,演员的表演也创造性地运用了以民族艺术元素为基础的肢体动作和语汇,其实还

^① 徐晓钟、郦子柏:《〈马克白斯〉初探》,《戏剧学习》1982年第2期。

不是该剧的真正魅力所在,那么事实上更为重要的,还是贯穿全剧的对于意象精神的追求。伏生,也许正因为以其不得不伏地求生的情态才得名“伏生”;以卑微者的生命姿态,不惜以自我的身体、忍辱负重的姿态来传承历史的文脉,来实现其文化传承的伟大使命,展示其坚韧的精神意志。到了京剧舞台上,在更加注重发挥京剧唱腔和演员身段的造型功能的同时,京剧版《伏生》的情节处理和舞台形制更趋于简约,赋予其更多表意功能,使得主人公伏生悲壮的生命情怀也尽在其中得以显现。所以者何?这实际上可以归于一种戏剧精神的追求,用王晓鹰自己的话来说,就是努力“创造一种集‘传统意韵’和‘现代品味’于一身的中国式舞台意象”^①。

三、意象戏剧之得失评价

进而言之,意象戏剧的意义究竟何在?

在20世纪以来世界舞台的演进过程当中,现代主义戏剧曾以颠覆者的姿态、怀疑者的情怀来否定一切甚至自我否定;尽管布莱希特也试图取法东方,但是最终还是张扬一种理性至上的教育戏剧,不仅试图让舞台上充满哲理,而且以革命者的姿态和信念来实现对于亚里士多德式戏剧传统的终结。荒诞派戏剧则根植于战后西方世界生命意义的普遍失落的文化窘境,其舞台形态多是走向荒谬与怪诞。随着东西方冷战的结束、现代交通的发达、大众传媒的兴盛,地球村已然成为现实。在古老的东方所兴起的意象戏剧,不仅是作为一种世界性文化融合的产物,而且作为当今时代一种跨文化的戏剧现象,业已成为当代世界跨文化剧场美学的重要组成部分之一。

无疑,意象戏剧对于戏剧创作者而言,无论是编剧还是导演,都需要借助于全剧的总体意象以求在整体上把握一部戏剧作品的内蕴意蕴和核心,同时还要与各种感性的表现手法相结合,运用丰富的具体意象加以鲜明的展示,并进而使其贯穿到具体的戏剧动作和情境当中,以突出剧作的主导性精神意义;对于意象戏剧的观赏接受,从进入戏剧情境到对剧情的把握、对人物的品味再到意象的体验,构成了一个不断向上的阶梯。从而,对于意象世界的感知与体验,也就构成了意象戏剧审美接受的真正归宿和目的所在。

在这个意义上,意象,不仅成为舞台之必不可少的手段和符号,而且,成为一部戏的灵魂所在。西方现代主义特别是表现主义戏剧仿佛打开了一个心灵的暗箱,它们经常以不可知与非理性的梦境来表现。相比较而言,意象戏剧因为有了意象之本,戏剧之于社会人生情境的表现,才有了无限的可能,在鲜活舞台意象的创造中实现人生情味的表达。因而其意象符号的运用,可能是写实的,也可能是写意的;可能是浪漫抒情

^① 王晓鹰:《中国式舞台意象的现代表达》,《中外文化交流》(英文版)2015年第1期。

的,也有可能是冷静与沉思的;可能是嬉闹的,也可能充满着悲悯。换言之,意象戏剧的舞台呈现着镜花水月般的丰富性与灵动性。

意象戏剧之所以具有某种跨文化的属性,一方面,固然是由于客观存在着文化的差异与隔阂,另一方面,更表现出某种程度上文化认同的努力与趋势。意象,甚至也成为中国当代剧场一个基本的美感元素,一个跨文化认同的媒介和桥梁。因为,语言,包括有声语言和身体语言在内的舞台语汇,固然是戏剧舞台不可或缺的,但是,舞台的灵魂根本上属于精神与意象。意象戏剧往往追求心理体验的深度,也注重有效拓展了舞台空间以及观演交流的方式。对于意象戏剧而言,意义的追寻,也许成为戏剧创造的最后依据。譬如,与大陆的意象戏剧相合拍,港台戏剧,即使冗长如《如梦之梦》(赖声川,2000),剧情淡化如荣念曾,浪漫风情之非常林奕华,都不免在某些共同的价值理念和精神空间当中体现出意象追求的趣味与趋向。

故而,虽然在舞台上可能留下不同文化传统的印迹,但是,当代意象戏剧毕竟是求同而存异,且同远大于异。人同此心,心同此理;或者,以一己之心,体验大千世界。这也正是意象戏剧创构的基础,它构成了意象戏剧之心理美学的内涵。

戏剧舞台的中心,永远是属人的。虽然意象戏剧的舞台上各种意象纷呈,但其核心仍然是人,是人的性格、命运及生命体验与精神情怀。在意象戏剧中,人,作为舞台的中心不仅涉及人的形体,而且,更关乎人的心理、人的精神、情态和灵魂。从而,可以说,意象戏剧既不同于西方战后兴起的荒诞派戏剧,也不同于后现代的环境戏剧或形体戏剧。意象戏剧往往更注重在鲜活的情境中寄予人生丰富的体悟和意蕴。

可以说,意象戏剧所追求的,不仅是以意象体验净化观众心灵,而且也净化着当代剧场的喧哗与奢华。在后现代剧场的花样翻新层出不穷之际,意象戏剧能够让人们坐下来静心体验,而回归剧场艺术的本质状态。其艺术姿态,不是一味解构传统,或者一味迎合市场,而是以小见大、以一当十,以鲜明意象的包容和兼得,实现人类文化的交流和精神的融通。正是在这个意义上,意象戏剧得以成为当代中国戏剧舞台最具潜质和影响力的艺术思潮和流派之一。

[作者单位:中国传媒大学艺术研究院]

传统价值：在消解与重构之间

——《赵氏孤儿》的当代改编及其文化解读*

李 伟 都文伟

摘 要：《赵氏孤儿》在新世纪出现了众多的改编版本，如戏曲的豫剧版和越剧版，话剧的林兆华版和田沁鑫版，影视的陈凯歌版和阎建钢版，以及国外的英国皇家莎剧团版与韩国的明洞剧场版。同一时代出现如此多的改编本耐人寻味。和以前的各种版本之主题对元杂剧忠义与复仇的继承性相比，新世纪的这些新版本表现出颇为不同的倾向，折射出当代文化思潮的复杂性与多样性。《赵氏孤儿》的当代改编所要回应的核心问题是传统忠义观念在现代的取舍，以及与此相关的是否复仇问题与生命价值问题。两种戏曲版坚定维护传统价值，恪守忠义，坚持复仇，电视版将这一主题发挥到了极致；而两种话剧版则反思传统价值，解构复仇主题，陈凯歌的电影版亦是如此，但价值取舍各有不同；英国皇家莎剧团与韩国明洞剧场则从世俗人性与生命价值的角度对忠义与复仇进行解读，有独特的参考价值。这些版本既对比鲜明，又各有特色，从一个侧面反映出当代中国文化走出中世纪、迈向现代文明的艰难步履。

关键词：赵氏孤儿 忠义叙事 当代改编 文化解读

从最初《春秋》、《左传》、《史记》里的历史记载，到元杂剧、明传奇、清代与清代以后的京剧等地方戏的不断搬演，赵氏孤儿故事可谓源远流长。18 世纪元杂剧《赵氏孤儿》被改译为好几种语言介绍到欧洲，成为最早传播到国外并产生较大影响的中国戏剧。尽管按照中国传统戏剧的审美标准来看，它并非代表性的经典名剧，但到 20 世纪初，自著名学者王国维从西方悲剧的标准作出“列之于世界大悲剧中亦无愧色”^①的高度评价之后，此剧地位一下子改变。相关的史实考证、流变梳理和文化内涵等研究成果也不断涌现。

到了 21 世纪初，这一题材再次成为舞台、银幕乃至荧屏的热点。先是河南豫剧团

* 本文为作者在美国 Vassar College 访学成果，亦为国家社科基金艺术学重大项目“戏曲剧本创作现状、问题与对策研究”（批准号：16ZD03）、国家社科基金艺术学项目“戏曲改革与十七年戏曲经典的生成研究”（项目编号：2015BB02775）、上海市高峰高原学科建设计划成果（编号：SH1510GFXK）。

① 王国维：《宋元戏曲史》，华东师大出版社 1996 年版，第 121 页。

推出《程婴救孤》(2002,陈涌泉编剧)广受好评;随后是北京人艺林兆华导演的《赵氏孤儿》(2003,金海曙编剧)与国家话剧院田沁鑫编导的同名作品几乎同时登上京城舞台,引起广泛关注;然后是上海越剧团的《赵氏孤儿》(2005,余青峰编剧),陈凯歌编导的同名电影(2010),阎建钢导演的41集电视连续剧《赵氏孤儿案》(2013,陈文贵编剧)。此外,浙大、苏大的大学生剧团也改编了这一题材(2009),邹静之和莫凡都写了歌剧《赵氏孤儿》(2011),甚至在国外,英国剧作家詹姆斯·芬顿(James Fenton)改编的话剧《赵氏孤儿》(*The Orphan of Zhao*)在莎士比亚的故乡首演(2012),韩国国立剧院也改编上演了自己的版本(2015,首尔明洞艺术剧场)。以上当然不是完全的统计。十余年内,各个剧种、各种艺术形式如此密集地对同一题材进行改编,并引发了颇为广泛的社会讨论,实属罕见。

美国当代剧作家查尔斯·密(Charles Mee)说:“当然是文化先书写我们,我们才书写自己的故事。”^①任何突出的文化现象的产生必定有其时代的因素,任何优秀的、产生较大影响的作品必定契合了时代的某根神经。与其说是某个作者在写作,不如说是时代的巨手在写作,或者说,是时代的精神借助某位作者在发声。同一题材的不同改编本质上是不同的意识形态的叙事。可以说,“赵氏孤儿”改编热是当代中国文化现状的一个缩影,一个标本,从中可以解剖、透视中国当代的文化语境。

两个戏曲版:回归传统 重建道德

2003年豫剧《程婴救孤》、2005年越剧《赵氏孤儿》登上舞台。它们是传统版本的重构和传统价值的重建,虽然坚持孤儿必须复仇的立场,但不再强调那种血债血偿、以牙还牙式的复仇,而表现出一种宽大为怀、以德报怨的倾向。

陈涌泉改编的《程婴救孤》在故事情节上和元杂剧并无二致,但把程婴塑造为全剧的中心人物,着力刻画他急公好义、见义勇为、舍生取义、忍辱负重、义薄云天的光辉形象。剧中程婴的一切行动都是他主动选择的结果。程婴一上场就很明确自己的任务是救孤儿出宫,并且早就作好了舍子救孤的准备,并没有打算连累公孙杵臼。甚至进入屠岸府作门客也是程婴为了保证孤儿的安全所作的主动选择。最后,新君登基,魏绛元帅奉密旨班师回朝,孤儿复仇有望。与魏绛和公主要求血债血偿、对屠岸贾千刀万剐的态度相比,孤儿出于养父之情,只要屠岸贾自行了断即可。但屠岸贾借自尽之机,趁人不备企图再置孤儿于死地,此时程婴挺身而出,替孤儿挡了一剑。在这种情况下,孤儿才把屠岸贾杀了。屠岸贾的凶残奸诈和程婴的舍生取义再一次得到了凸显。剧中程婴虽有一点那个时代不可避免的等级观念(“我不过是一草泽医生,得赵家垂

^① 转自彭镜禧、陈芳《背叛》,台湾学生书局2013年版,扉页。

青”),但他采取救孤行动的动机已经完全不是出于愚忠的奴仆心态,而是明辨是非后的理性选择(只因赵家乃“七世忠良”)。该剧通过树立程婴高大的道德形象来表达对传统忠义、诚信价值的高度肯定。剧中分别在公孙杵臼和亲生儿子被屠岸贾杀死后和程婴忍辱负重不为人知而被魏绛痛打之际安排了两段唱,让观众倾听他的满腹委屈、感受他的崇高人格、领略他的人性光辉。该剧一开始就矛盾非常集中,删去了赵盾、赵朔、提弥明、鉏麂、神獒等次要角色,情节推进非常紧凑,都是为了展现程婴鲜明的性格。^①

余青峰改编的越剧版《赵氏孤儿》也是以程婴为中心,着力塑造其仁心仁术的医生形象。相比之下,越剧版的程婴并不像豫剧版的那么主动,不过他有一颗医生素有的悲悯仁慈之心,这使他最终没有拒绝公主的请求,冒着生命危险把孤儿带出宫,从而相对被动地一步一步地陷入了救孤的艰难历程。他一开始只是打算按公主的要求把孤儿交给公孙杵臼抚养即可,没想到公孙年事已高,不能将孤儿养大成人。他一开始并没有打算献出自己的孩子,但没有想到屠岸贾的屠婴令会使自己的孩子和全国婴儿难以幸免,于是又一次出于怜悯之心,权衡了利弊,与公孙一起想出了“舍子舍命为忠良”这个唯一办法。最后程婴在有机会复仇之际,出于仁慈与道德,始终下不了手——因为他不想让自己沦为屠岸贾式的凶残人物:

程王氏 快杀了他,为我们的儿子报仇!

庄 姬 快杀了他,为赵家报仇!

所有人 (呐喊)杀了他,杀了他!

程 婴 (紧盯着屠岸贾,泪光闪烁,浑身发抖)不,不……我怎么下得了手?!我怎么下得了像你那样的毒手啊?!(恸哭)

【“咣当”一声,程婴把长剑重重地插在了地上。

此时,舞台上从天幕垂下一把巨剑,象征性地刺向屠岸贾。

- 屠岸贾 (仰天大叫)程婴哪!

【屠岸贾绝望地倒下,随即被百姓的唾骂淹没了。

是正义处死了屠岸贾。最后程婴唱道:

一段快意思仇事,

^① 陈涌泉编剧、张平导演、河南省豫剧二团演出:《程婴救孤》(豫剧),DVD,广州音像出版社。

何须刀剑又血腥？
冤冤相报几时了，
都随风吹雨飘零。^①

和豫剧版一样，越剧版的程婴也是讲诚信、重然诺的，不过，豫剧版更突出程婴的忠义之情，越剧版更突出程婴的仁慈之心。两剧都是以复仇结尾的，但复仇的动机、意愿与方式均趋向于人性化。

两个话剧版：颠覆传统 重审价值

林兆华版《赵氏孤儿》^②对传统的《赵氏孤儿》从主题到人物进行了全面的颠覆。它根本上取消了自司马迁《史记》以来忠奸善恶的对立和斗争的叙事传统。赵盾不是忠良之家，他揽权自重、结党营私，以太后为靠山有架空新君之势；屠岸贾也不是奸佞之臣，他对新君忠心耿耿，并有能力使国家走上兴旺发达之路。他们之间的恩怨不过是权力斗争的必然结果，而他们两人都只是晋灵公权力天平上维持平衡的筹码而已。晋灵公是一个雄心勃勃的青年政治家，他刚刚即位，感觉前朝重臣丞相赵盾权力太大，自己想干一番事业，根本就无法推动。他不得不把赵盾 25 年前的政敌屠岸贾从流放地西域调回来委以重任，并借屠赵之间的恩怨重新控制了权力，使晋国走上了繁荣富强之路。程婴是赵家的总管，其妻与公主（赵朔之妻）有通家之好。当赵家遭受灭门之灾时，他舍弃了自己的亲生儿子而保住了赵朔之子赵勃。被程婴救出后又作为屠岸贾义子长大的赵勃，在太平盛世中成长，根本不能接受那么多人曾为他牺牲的事实，也不愿为了自己的血统和过去那些恩怨向自己的养父复仇。最后，他被晋灵公看中，又作为一个新的政治棋子被带走了。最后舞台上只剩下程婴、屠岸贾和屠岸贾的一个门客。为救孤儿付出了巨大牺牲，并忍受十六载骂名的程婴对孤儿不愿报仇感到巨大的失望，在屠岸贾命令其门客戮杀他前，饮毒酒自尽。屠岸贾也极度郁闷。剧中的公孙杵臼、韩厥、提弥明、魏绛等人则是在赵家的政治利益谱系中层次各不相同的人物，有的是利益共同体，有的受惠于赵家，他们虽然都在屠赵之争中丧失了自己的生命，但并非只是为了信仰和忠义价值，而是都有着自己的小算盘。全剧没有忠奸斗争和绝对价值，只有权力斗争和个人利益。

元杂剧等版本有忠奸善恶之分，所以为三代忠良之家复仇就有了道义基础。取消了忠奸善恶的二元对立，也就在一定程度上取消了孤儿报仇的公义性和必要性。即使

① 余青峰：《赵氏孤儿》，《大道行吟》，浙江古籍出版社 2011 年版。

② 金海曙编剧，《剧本》2003 年第 9 期发表。

孤儿复仇也不是因为忠良之后翻案洗冤,而是父仇子报的血酬定律使然,这就未必具有合法性和正义性。那么,血统的力量究竟有多大呢?父亲一代留下的血债,儿子必须和必定要求偿还吗?这在以血缘为基础的宗法社会似乎具有绝对的合理性,然而未必具有必然性。如果儿子没有能力、没有勇气或者认为没有必要复仇,那就未必复仇了。林版《赵氏孤儿》正是如此,孤儿(既姓程,又姓屠——该剧本多处把“屠岸”这一复姓简称为“屠”)长大以后,并不认为自己有为赵家复仇的责任和义务,相反,他对养父屠岸贾毕恭毕敬,特别是在知道了自己的身世后,为了现实利益的需要,根本不打算复仇。他是一个养尊处优的纨绔子弟,不能理解上一代的恩怨,也不愿意接下上一代的历史包袱,更不愿意面对多少人为他牺牲的历史事实——这确实太沉重了!他的想法未必没有合理性。他本身是很无辜的。他为什么要成为一个复仇的工具呢?他为什么要一直生活在历史的阴影里呢?他为什么不能面向未来,拥抱自己的生活呢?林版《赵氏孤儿》在现代历史观念的基础上重建人物关系,否定了在中国社会有深厚土壤的血统至上论(舞台版删掉了编剧关于屠勃酷似赵朔的内容),也打破了孤儿复仇理所当然的思维定式,提出了如何面对历史的问题。其孤儿形象具有很强的现实意义。

即使孤儿是个有为青年,有复仇之志,他面对的也是一个巨大的伦理难题:为了给生父报仇杀掉养父吗?生父和养父究竟谁更有恩于自己?死去的父亲母亲,虽然给了他生命,但没有给他任何物质和精神上的财富,而他要面对的仇人,则是养育了他十六年的养父!林版《赵氏孤儿》中的屠岸贾只有对孤儿的杀父私仇,并无忤逆国君的公怨,如果孤儿一朝大权在握,他将怎么对待?体现政治智慧的做法也应该是寻求一种超越历史恩怨的解决方案,而不能公权私用,以公权报私仇。否则,冤冤相报何时了?如何才能避免屠戮的恶性循环?这才是孤儿应该积极面对的问题。

这种对元杂剧以来叙事传统的全面解构,意味着对历史与现实的全新思考。林版选择了前一种孤儿的形象(不愿复仇),有很强的现实意义。陈丹青说:“我非常理解这部戏不让孤儿复仇的意思,不复仇,是今天的政治正确,现实意义非常强。”但他同时指出,不报仇不等于不记仇,今天的青年,还是应该知道历史是怎么走过来的。^①像剧中那样,把孤儿塑造成一个耽于安乐享受、缺乏血性和良知、算计眼前得失的纨绔子弟,是孤儿最不堪的一种可能,反映的是创作者对当代青年的失望。而将故事按新的历史认知重新书写,是对当代中国尚未完全走出传统宫廷内斗式权力斗争怪圈的一种隐喻。

田沁鑫版的《赵氏孤儿》,尽管也不主张复仇,但立意在建构,其重建道德秩序和文化生活的意图非常强烈。和林版不同的是,剧中赵屠两家延续了传统的忠奸两分。辅国宰相赵盾之子赵朔因为娶了晋国最淫荡的女人公主庄姬而祸事缠身。庄姬因赵朔

^① 陈丹青语,《多少春秋,总上心头》,《读书》2004年第2期。

杀了自己的情夫赵缨(也是赵朔的叔父)而诬告赵家谋反,赵朔不得已而杀死了当时的国君。辅国将军屠岸贾抓住这一历史机遇而控制了局势,借新君晋景公之势将赵家满门抄斩。庄姬在生下孤儿(究竟是赵朔还是赵缨之子剧中没有明确交代)之后母性大发,为了保住孤儿性命而把孤儿托付给门客程婴后自杀身亡。程婴是诚信的化身,为一诺而轻生死。为了兑现自己的诺言,他不仅献出了亲生儿子的生命,而且忍受骂名十六年。韩厥、公孙杵臼,也都是被程婴的诚信打动而献出了自己的生命。程婴妻在忍痛献出了自己的孩子之后自杀身亡。剧中诚信是一切道德的基础,是剧情演进的唯一逻辑。“人而无信不知其可。”诚信价值在礼崩乐坏之乱世尤其被推崇到了无以复加的地步,足以号令天下。田版《赵氏孤儿》特别强调“乱世”的背景,强调这种背景下“诚信”人格的可贵,“诚信”是程婴足以传给儿子的“生而为人之道”。这一表达,有强烈的现实意义。田沁鑫这样强调诚信,是因为现在的中国社会缺乏诚信。李陀指出:“从一定意义上说,我们现在生活在一个道德崩溃的时代,今天流行的‘道德’,不过是生存竞争、优胜劣汰,骨子里还是‘人不为己,天诛地灭’之类的东西。田沁鑫在这个戏里把诚信、道义作为道德问题重新提出来,这样一个主题对今天的现实有尖锐的针对性。”^①

林版中孤儿长大后不愿复仇,而田版中孤儿没有能力复仇。林版采取顺叙的手法,孤儿到第五幕才出场。田版采取倒叙的手法,是一个关于心灵成长的故事。孤儿一开始就出场,在十六岁生日那天,听他的两个父亲给他讲述当年的故事。在已经病入膏肓的义父屠岸贾那里,当年将赵家满门抄斩,是他一生中最辉煌的功业。而曾经帮助他完成这一功业的程婴,在他眼里不过是卖友求荣的小人。为了让“生性随善,做事不够果决”的义子迅速长大成人,他要在弥留之际让义子习得“在世为人之勇”,哪怕做出悖逆常伦之事;在程婴那里,如何向刚满十六岁的孤儿揭开这一石破天惊的身世,是一件令他三缄其口的为难事。他担心这样重大的事情,孤儿承受不起。他忧心“当年我救了这孩子性命,却救不得赵氏孤儿为人为事”。在被迫说清了孤儿的身世之后,他实际上以自己的十六年来忍辱负重的言行教给了孤儿“生而为人之道”:诚信忠义。这让孤儿陷入了痛苦的深渊,不知做何选择。他的生命一下子复杂起来,根本无法向义父复仇。该剧安排了这样一个结尾:程婴是被晋景公打猎时误伤,向孤儿叙述家史后气绝倒地而死;屠岸贾在得知赵氏孤儿还活着后因病气绝而亡。林版的孤儿放弃了选择,田版的孤儿是没有能力选择:

孤儿:血光笼罩苍穹,天边一片血腥迷茫……不敢看父亲的伤口,不敢望父亲的目光。我迷路了,父亲,义父……我该向哪个方向走……

^① 李陀语,《多少春秋,总上心头》,《读书》2004年第2期。

孤儿真的成了孤儿，只能独立走向未来。十六岁生日是他的成人礼，但他在心智上还未能真正成熟起来，他的未来还模糊不清：

孤儿：……我想成为草泽医生，不用寻恶事来证明我的胆量……可我不甘庸碌，努力成为义父的模样……父亲，教我生而为人之道……义父教我在世为人之勇……今天，我十六岁。救命恩人，杀父仇人，还有我没见过面的赵家父母。残阳浑浊一派，血光笼罩苍穹。那迷狂的血色预兆着我的前程！父亲，义父……我要上路了……今天以前，我有两个父亲……今天以后，我是……孤儿。^①

独立之后，不知走向哪里，正是当代价值失范之后中国社会遇到的普遍困境。有论者指出：“我们今天其实就是处于茫然的状态，看上去我们的文化很多元，有各种各样的价值任我们选择，但是，其实我们真的有选择吗？价值系统越多元，我们就越无法选择。”^②

林兆华对传统的忠奸叙事进行解构，对传统的价值观进行嘲讽和颠覆，表现出对传统价值观在今天的价值的深刻怀疑。田沁鑫打乱了传统的叙事，但没有打乱传统的二元对立的叙事模式，她从传统的价值中发现了“诚信”二字，但毕竟在一个礼崩乐坏的现实中选择诚信是需要巨大的勇气的。利欲熏天之世，“诚信”何以确立，这是孤儿的迷茫之处，也是当下语境中田沁鑫的迷茫之处。

电影版和电视版：神坛之下与神坛之上

2010年陈凯歌编剧并导演的电影《赵氏孤儿》和2013年热播的41集电视连续剧《赵氏孤儿案》（阎建钢导演、陈文贵编剧），也都在程婴身上下了不少笔墨，前者把程婴彻底地拉下了神坛，而后者则再次把程婴推上了神坛。

电影版中，程婴和妻子没有任何忠讲义胆。他的一切救孤行为都是被动的、被迫的，他完全是不期然卷入这场风波中的。屠岸贾和赵盾是死对头，但赵盾未必就是忠臣，他比较霸气，把持了朝政，处处压制着屠岸贾；屠岸贾不过是性格上比较阴狠毒辣罢了，他对赵盾非常忌恨，一直在寻找机会报复。晋王则是一个任人摆布的糊涂虫。

庄姬公主并不希望赵氏孤儿长大后复仇，只希望他能平平安安过一辈子。她把孤儿托付给程婴时说：“程婴听着，等这孩子长大了，不许告诉他父母是谁，也不许告诉他仇人是谁。忘了报仇，就过老百姓的日子。”正是没有复仇的负担，小人物程婴才敢接

① 田沁鑫：《赵氏孤儿》，《新剧本》2004年第1期。

② 舒可文语，《多少春秋，总上心头》，《读书》2004年第2期。

下孤儿。程婴把孤儿抱回家后,头脑简单的程婴妻子出于护犊的本能,在屠岸贾搜孤的时候,很自然就把赵氏孤儿送出去代替自己的孩子交差,她完全没有忠义的概念。但她也没有想到这没有交出去的孩子反而会被认为是赵氏孤儿。“不是他替了咱们的孩子,是咱们的孩子替了他了。”果然最后给自己惹来了杀身大祸。程婴赔了老婆又失去了孩子,一肚子窝囊气无处发泄,想出了一个自欺欺人的复仇办法:把赵氏孤儿养大了替自己的妻儿报仇,让屠岸贾被天下人耻笑,生不如死。所以,程婴要把赵勃培养成自己复仇的工具。但没想到赵勃在成长的过程中,和屠岸贾也建立了深厚的感情,不是父子,胜似父子。当程婴把赵氏孤儿的身世讲给赵勃听时,并没有点燃赵勃复仇的火焰。尽管赵勃最后还是杀了屠岸贾,但他复仇的动机并不是为了家族。最后,程婴发现自己活着才是多余的。于是他以自己的死帮赵氏孤儿复了仇,也算是为自己复了仇。生活中哪有什么忠义,只有难以意料的种种阴差阳错,根本不是普通的个体所能掌控的。电影版和林版话剧一样,是对传统忠义神话的一次彻底解构。^①

电视版中,程婴再次成为神灵般或者“多智而近妖”^②的人物。他不仅忠肝义胆,而且医术高超;不仅遍览群书,而且料事如神。他为了维护晋国的利益,甘心辅佐忠良之家赵朔,并和大奸臣屠岸贾斗智斗勇斗法,最后终于帮助赵氏孤儿把仇报了。电视剧难免冗长,但仍然是围绕忠义与邪恶的斗争而展开。程婴的忠义具有无与伦比的感人力量,它能把屠岸贾和赵朔两家的下一代都教育成忠义之士。它使得在最关键的时候,连屠岸贾之子屠岸无姜也作出了背叛父亲、维护忠义的选择。赵朔的忠义也无远弗届,可以在关键的时候,挽救他自己;一代神医医缓在关键的时候出手相救,甚至屠岸府的管家且驹也在关键的时候舍命相救(这已经是出离想象、近乎荒诞了),当然更不用说正是赵朔的忠义感召着像程婴、公孙杵臼这样的死士一生为赵朔效命,甚至在关键时刻可以舍亲妻、舍亲生。邪恶力量虽然一时会得逞,但忠义的力量最终会取得胜利。这就是电视剧苦口婆心想表达的主题。这个通俗的主题把忠义价值抬高到无以复加的地步,虽然虚妄,但也代表着中国人的一个基本信念。这种信念和中国社会期待清官、明君的信念一样,是中国社会尚处于前现代的显证。^③

两个国外版:生命价值的追问

英国剧作家詹姆斯·芬顿改编的《赵氏孤儿》2012年10月30日由皇家莎士比亚剧团首演。该剧既肯定诚信价值,也主张复仇,同时也表达了对生命平等与尊严的呵护。这应该是符合国际社会主流价值的版本。

① 陈凯歌导演、陈凯歌与赵宁宇编剧:《赵氏孤儿》,上海电影集团、电广传媒影业2010年版。

② 鲁迅评罗贯中《三国演义》中诸葛亮的话,《中国小说史略》,上海文化出版社2005年版,第108页。

③ 阎建钢导演,陈文贵编剧:《赵氏孤儿案》,中视传媒股份有限公司2012年版。

这个版本的情节几乎和中国元杂剧以来甚至《史记》以来的孤儿故事一脉相承。不同的是,除了某些细节略有出入(如说孤儿是赵盾和公主之子)外,此版还为人物行动的合理性做了许多铺垫。比如,为了孤儿最后亲手杀掉养父,铺垫了他到边关采药、给魏绛送信,同时深入探访民间疾苦,了解到了养父屠岸贾为晋国上下所不满的种种恶政。这样最后由他来杀死屠岸贾就不仅仅是出于私人恩怨,还出于公义。公主在得知孤儿被杀之后,没有选择自杀,而是活到了复仇的一天,其内心的支撑是她在冥冥中感到婴儿没有死去,所以才有勇气活下来。该剧的神来之笔是安排程婴在完成复仇使命之后在儿子墓前自杀,这是他对儿子灵魂上的自我赎罪。这些情节设计都使人物形象更具有合理性。

詹姆斯·芬顿着力发挥的独特之处,是用诚信价值和生命价值的冲突拷问观众的灵魂、激发观众的情感。剧中程婴和公主素昧平生,只因公主危难之中将忠良之后托付给他,他就决定以身家性命冒死保住孤儿:“我已经承诺了,必须保护这个孩子。”最后,不顾妻子的反对,为了保住孤儿,献出了自己的亲生骨肉。程婴的诚信固然是可嘉的,但有什么理由用一个无辜的生命——自己的亲生骨肉去替另一个无辜的生命去死呢?生命的价值难道不是同等重要的吗?这是芬顿反复要追问的。在开场的“旅店之歌”里,在最后的“亡魂之歌”与“墓地对白”里,在中间的夫妻争执与换子的煎熬里,这都是一个反复出现、贯穿全剧的主题。

当程婴带着孤儿回到家中,他的妻子以母亲的本能保卫着自己的孩子不受侵犯,一点也没有觉得赵氏孤儿的生命比自己的孩子的生命更有价值。

程 妻 把赵氏孤儿交给他(屠岸贾)。如果一个权倾朝野的人要孤儿死,我们又能做什么?我们什么都不是。这个孤儿,一个灭亡家族的血脉,对我们来说什么都不是。就让他杀了孤儿,一了百了。

程 婴 我不能交出孤儿。**这是承诺**。虽然我还不清楚最终要付出什么代价,但这代价一定十分惨重。如果他们抓到我,我知道我可以从容赴死。但是出卖赵氏孤儿的耻辱,我承受不了。

程 妻 出卖陌生人的孩子,你觉得耻辱。但是你的孩子——你的亲生儿子,你却可以出卖。这是什么样的父亲啊!

程 婴 我进退两难。**我做了承诺**。现在我明白了,我会因此失去一切。

公孙杵臼 这是崇高的牺牲。把孩子给我吧。我向你下跪。^①

程婴因为要遵守承诺宁愿牺牲自己的孩子,他的妻子坚决反对用自己的孩子替孤儿去

① 詹姆斯·芬顿:《赵氏孤儿》,陈恬译,《戏剧与影视评论》2014年第1期(总第1期)。

死。公孙杵臼则以“崇高”的名义让程妻接受,也是基于赵氏孤儿的生命更重要。正如公主的侍女所说:“和赵氏孤儿比,你的孩子算得了什么?”生命固有贵贱之分的观念根深蒂固,仿佛理所当然。赵氏孤儿生命之所以更重要,是因为他代表着忠良血脉、国家利益、正义力量,以这些宏大的话语去剥夺另一个个体的生命,显得理直气壮。这在过去也许还有一定合理性,但在今天未必有说服力。程婴的妻子在丈夫献出了自己的儿子之后抑郁而死,程婴最后只能在儿子的墓地前忏悔,自杀赎罪。芬顿的版本虽然也让程婴之子替孤儿去死了,但他一直在为程婴的儿子叫屈,这个冤死的小生命一直在折磨父亲的灵魂,因为他并不是父亲的财产和附属品,可以任意处置。这是现代社会有了“人生而平等”、“个体生命的独立价值”的观念之后才有的拷问。程婴为了承诺牺牲了另一个无辜者——自己儿子的生命,这是不能通过孤儿的复仇就能弥补的。程婴最后的自杀,是他唯一的选择,这不仅仅是作为一个父亲的自赎,而且是对生命价值的尊重,是作者对生命主题的凸显。

据吕效平先生的介绍^①,韩国国立剧院的《赵氏孤儿》(导演高宣雄)对纪君祥原著的改动非常少,只有两处:一是增加了程婴妻子这个角色和程婴劝说妻子“舍子”的情节。在整场戏中,程婴妻子的戏最为感人。当程婴试图说服妻子时,并没有足够的底气:“如果三天之内不把赵氏孤儿抓到,他们就会把全国所有不到一个月的婴儿杀死。”他的妻子回答说:“那跟我们有什么关系?我们有什么理由主动去承担?”程婴说:“驸马自杀了,公主也在我眼前上吊了……”妻子说:“你神经不正常,一夜之间,你变成了傻瓜!”程婴说:“我一定要守约。我今天不该去见公主……”妻子说:“那样的约束算什么,那样的道义算什么!”程婴说:“哎哟,我现在实在没别的办法……”最后妻子受不了刺激,自杀身亡。和芬顿的设计简直是不约而同、不谋而合。二是结尾时,程婴丝毫没有因为复仇而感到快乐,他惆怅地说:“现在,我什么都没有了,什么都没有剩下……”倒是等待最终裁决的屠岸贾二十年来第一次心底踏实了。谢幕前,忧郁的音乐响起,程婴在台上见到了每一个死去者的亡灵,他们中没有一个快乐的,尽管他们为之献身的复仇终于来临。这种复仇后的虚无感正是对复仇的怀疑和否定。韩国的这个版本也是建立在生命平等意识基础上的对生命价值的尊重。

《赵氏孤儿》系列改编的文化解读

如上所述,赵氏孤儿故事在21世纪初的密集改编,已然是一种不容忽视的文化现象,有其深刻的文化语境,中国的几个版本反映出当代中国大陆的文化价值观念的复杂性与多样化,而和两个国外版本的对比,则可以看出我们整个文化和现代文明的

① 吕效平:《明洞的〈赵氏孤儿〉》,《戏剧与影视评论》2016年第1期(总第10期)。

差距。

赵氏孤儿故事从《史记·赵世家》开始直到20世纪,都在表达一个重要的主题:忠义。这个主题在元杂剧版中达到一个高峰。在元杂剧版中,所谓“忠义”即为了国家的利益、为了正义的事业、为了崇高的理想可以牺牲一切,包括自己乃至亲生儿子的生命。此所谓“舍生取义”是也。这是一种受儒家学说提纯之后的高尚人格,今天看来未尝不包含愚忠的成分和可能。我们今天把这个戏归于“复仇剧”有点勉强。因为“复仇”并不是该剧的主题,而是忠义主题的一个结果,是对因忠义而牺牲的英雄的告慰,也是对观众心理的抚慰。其实,即使写到救孤结束,忠义主题一样已经表现得很好了,写复仇无非要满足中国人观剧时追求有头有尾的大团圆心理。所以,只要表现忠义主题,最后孤儿必定毫不犹豫地要报仇。这是传统价值的必然逻辑。事实上,孤儿报仇往往只是作为一个结果讲述的,常常是在最后一幕匆匆煞尾。然而,今天的观众也许会问,孤儿必定会不加思索就去复仇吗?十六年间就不会有变数吗?

进入21世纪后的这些《赵氏孤儿》改编,即使是宣扬传统的忠义价值、发掘诚信仁道主题的戏曲版,即使是满足普通大众观剧心理的电视剧版,都或者在淡化复仇,或者在复仇问题上要赋予更充分的理由,更不用说旨在颠覆传统叙事、重新审视历史与现实的话剧版和电影版了。戏曲版和电视版不得不写到复仇,也要做充分的铺垫,孤儿不可能毫不犹豫地手刃有养育之恩的杀父仇人,戏曲版和电影版均借程婴之手,电视版借法律之力。戏剧评论家童道明说,“在21世纪改编《赵氏孤儿》,还要让他大复仇,这不可能”^①,因为未来的发展趋势是更人道、更宽容。“在原来的情境中,所有的复仇的合理性是存在的;而现在却换了一个情境,原来的整个情境都改变了。……它原来的道义,在现在这个时代真的没有了,复仇的合理性消失了。”^②血债血偿固然有传统的民众基础,但毕竟不符合世界潮流。

那么,还要不要写忠义主题,以及由此引申出来的诚信、仁道、牺牲精神呢?在这个问题上,上述七个版本可以说各有千秋,但大体可以分成三类,基本代表了对待儒家传统的三种态度。

豫剧和越剧两个戏曲版完全遵从元杂剧的故事,但在主题的侧重点上做了一些改变,它们继承的是《史记·赵世家》以来的儒家忠义传统,并把这个当作传统文化的核心精神来弘扬,把忠肝义胆发挥到了极致。田沁鑫版话剧对当前“礼崩乐坏”的社会现实感到失望,试图去寻找一个乱世中的诚信楷模来教给社会“生而为人之道”,重建社会秩序。电视剧作为大众艺术,从来不会拂逆社会既有的价值观,只需要在冗长的故事里填塞进忠义的主题,故事有趣好看即可。他们选择的是认同与重建儒家传统。

① 童道明语,《多少春秋,总上心头》,《读书》2004年第2期。

② 汪晖语,《多少春秋,总上心头》,《读书》2004年第2期。

林兆华、陈凯歌等,都不是遵从元杂剧改编,而是从《春秋》、《左传》、《史记·晋世家》等叙事中获得了极大的灵感。林版试图探求历史的真相和规律,而且表现得非常成熟而有深度,形成了某种新的历史观。它不相信忠义,也不相信血统纯正就能解决一切问题,因此也就不主张复仇。陈版已经放下了精英意识,回归了平民立场。他们选择的是反思并解构儒家传统。

芬顿和高宣雄的改编给我们一个启示、一种参照。赵氏孤儿故事在现代的改编必须直面的一个根本的问题是:凭什么这个孩子的生命比那个孩子更重要?这在中国古代宗法等级社会里,似乎不是问题,但在西方现代“人人生而平等”的理念深入人心的今天,则是一个大问题。孩子是独立的个体,还是家族的附属品、家族复仇的工具?父亲怎么可以剥夺亲生儿子的生命权来实现自己的目的?一个人怎么可以不假思索仅为复仇而杀死养育恩人?忠义很重要,但生命权更重要。程婴和儿子亡灵的对话显示,芬顿认为孩子是独立而平等的生命个体,不是父亲的附属品。韩国版中,程婴妻子也是把自己孩子的生命看得比任何神圣的事物都重要。这两版改编都是以现代价值在审视儒家传统。

由此可见,“赵氏孤儿改编热”问题的实质是,以忠义为核心的儒家传统、进而以儒学为主体的传统文化,在今天应该如何对待的问题。体现在忠义观念中的与现代文明相龃龉的儒家文化,其根本问题在于人身依附、人格不独立、生命等级化。其赖以存在的土壤是几千年的宗法制。中国式的传宗接代、血统至上、生命等级化等观念都是宗法制的产物。而要走向现代文明,就必须破除以血缘为基础的宗法制传统,建立生命至上、人人平等的意识。英国和韩国改编的成功从另一个角度给我们这样一个启示:尊重个体生命价值和人格独立等现代文明观念也是可以融入传统经典文本的生命之中的。因此我们或许可以期待,以儒学为主的传统文化在政治民主化、思想自由化、宪政制度化之后,有可能凭借自身的内在魅力走向复兴。

[作者单位:上海戏剧学院《戏剧艺术》编辑部;美国凡萨大学中文与日文系]

是“渐变”，还是“突变”？

——中国民族戏剧形成问题再探

解玉峰

摘 要：中国民族戏剧起源与形成问题，可谓中国戏剧史研究中争议最多的问题。概括说来主要有巫觋说、倡优说、百戏说、多源说（综合说）等几种。人们在这一问题上之所以难以达成共识，从根本来看是由于每人观念中对“中国戏剧”的界定各个不同，大都过于宽泛。如果我们将“中国戏剧”界定为使用生、旦、净、末、丑等脚色搬演故事的戏剧，有一定情节长度的“故事”则可能是推动脚色制这一戏剧结构体制形成的根本性因素，先有“内容”，后有“形式”，那么，考察中国戏剧的形成最应关注说书人讲说的“故事”的流行，而非中国历史上各种形式的“扮演”。中国戏剧的形成或脚色制的出现应是一种突变，而非起自先秦或上古的渐变，两宋为中国戏剧的形成可能提供了最合适的经济、文化环境。

关键词：戏剧起源与形成 脚色制 说书人 突变说

一

中国戏剧起源与形成问题，可谓中国戏剧史研究中争议最多的问题。自王国维《宋元戏曲史》问世的百余年来，可谓家异其说。至今学界尚未能达成共识。之所以出现这种情况，从根本来看主要是因为研究者们对这一问题的思维路径和观念、方法有不同。概括说来主要有以下几种：

（一）巫觋说

王国维《宋元戏曲史》也有戏剧起源的思考，《宋元戏曲史》第一章“上古至五代之戏剧”开篇即提出：“歌舞之兴，其始于古之巫乎？”^①自王国维以后近百年来，不断有学者试图从巫觋或宗教祭祀的角度考察中国戏剧的起源、形成及其历史发展。

现代人之所以把巫觋或宗教祭祀与戏剧起源联系起来自有原因。不论是产生自人类远古时代的巫术活动，还是近万年来人类文明演进中新产生的各种宗教祭祀活

^① 王国维：《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第4页。

动,都出于人类的神灵信仰和崇拜。先民深信,万物有灵,山川湖海、花木虫兽都有“灵魂”,当实体的物质、肉体生命毁灭或死亡后,其“灵魂”仍然不灭,继续游荡于人类生活的世界。在古代中国它们被称为神、仙、鬼、魔、精、怪等,神灵可能给人类带来福祉或者灾祸。人们如果希望祈福避祸,则可通过“巫”[在世界其他地区这种人被称为“灵媒”(spirit medium)或“萨满”(saman)]与鬼神进行交流,向它们贡献物品。巫往往通过歌舞、咒语或其他仪式进入一种迷狂状态,祈请某一神灵降附其身,然后以这一神灵的身份和口吻与人交流,待交流完毕后神灵重新回归到它所属的世界,而巫也重新回到现实和理性的人类世界。现代科学尚无法解释上述巫术活动,故在崇信科学的一些现代人眼中,这些巫术都被视为迷信,而巫覡“装神弄鬼”,非常类似戏剧的“扮演”。

《诗经》、《左传》、《国语》、《楚辞》等先秦文献有很多巫交通神灵的记述,故王国维《宋元戏曲史》有结论云:“(巫)或偃蹇以象神,或婆娑以乐神,盖后世戏剧之萌芽,已有存焉者矣。”^①王国维之后,冯沅君、闻一多等学者对戏剧源于巫覡有更进一步的证说。^②

在各种巫术活动中,傩仪因其公开性和公众的普遍参与而特别引人瞩目,历代相关文献记载最多、也最为翔实。如《周礼·夏官》有:“方相氏掌蒙熊皮,黄金四目,玄衣朱裳,执戈扬盾,帅百隶而时难(傩),以索室驱疫。大丧,先柩;及墓,入圹,以戈击四隅,驱方良。”^③《论语·乡党》有:“乡人傩,(孔子)朝服而立于阼阶。”^④傩仪至今犹存,自应源自上古,但傩仪中巫人头戴面具、手执兵器以驱邪祟的仪式内容始终未变。

各种巫术活动(包括傩)由于长期被视为“封建迷信”不能公开活动,但20世纪80年代,因为动员了文化系统大量科研人员共同参与的大型科研项目《中国戏曲志》编撰的启动,研究人员在各地陆续发现了各种形态的傩(戏)。这些被发现的傩戏后来大多被冠以地域性名称作为当地“剧种”受到关注,如傩堂戏、桃园戏、阳戏、地戏、梓潼戏、关索戏、端公戏、童子戏、赛戏、对戏、跳五猖、香潼戏、师道戏、饶鼓杂戏、坛戏、洪山戏、号咷神戏、藏戏等。此后国内相继召开多次傩戏会议,傩戏作为中国戏曲“活化石”的提法也开始出现。如1987年2月安徽贵池召开的傩戏研究会的论文集后来出版时即题为“傩戏·中国戏曲的活化石”^⑤。近年“非物质文化遗产”热中,各地傩戏作为各地的“地方文化”再次得到关注,中国戏剧源于巫覡说也不断得到回应。

(二) 倡优说

中国戏剧舞台表演的主体为职业优伶,明清时期“优伶”一词与戏曲演员基本同

① 王国维:《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社1984年版,第5页。

② 冯沅君:《古优解》,《冯沅君古典文学论文集》,山东人民出版社1980年版。闻一多:《九歌的结构》、《九歌古歌舞剧悬解》,《闻一多全集》(5),湖北人民出版社1994年版。

③ 《周礼》卷三十一,中华书局1979年影印《十三经注疏》本,第851页。

④ 杨伯峻:《论语译注》,中华书局1980年版,第105页。

⑤ 《傩戏·中国戏曲的活化石》,黄山书社1992年版。

义，故近世“优孟衣冠”一词也成为演员演戏的代名词，这样在人们考察中国戏剧起源时，关注前代优伶的表演形式和内容是很自然的。

王国维在考察中国戏剧起源时非常看重优人史料。早在撰写《宋元戏曲史》之前的1909年，曾先行编成《优语录》，其自序云：“盖优人俳语，大都出于演剧之际，故戏剧之源，与其迁变之迹，可以考焉。非徒其辞之足以裨阙失、供谐笑而已。”^①

在《宋元戏曲史》中，王国维也不因巫觋而废优伶：“巫觋之兴，虽在上皇之世，然俳优则远在其后。……要之，巫与优之别：巫以乐神，而优以乐人；巫以歌舞为主，而优以调谑为主，巫以女为之，而优以男为之。至若优孟之为孙叔敖衣冠，而楚王欲以为相；优施一舞，而孔子谓其笑君，则于言语之外，其调戏亦以动作行之，与后世之优，颇复相类。后世戏剧，当自巫、优二者出。”^②

青木正儿1930年完成的《中国近世戏曲史》虽以明清戏剧研究为主，但也论及戏剧起源问题：“戏剧起源，出于歌舞，殆为各国戏剧史所趋之同一路经。中国亦然。……专门的歌舞发展，取二种途径。其一供王侯贵族娱乐之用，其二供祭神之用。前者为倡优，后者为巫。”^③青木正儿虽然巫、优并提，但实际更看重后者，认为先秦之优人歌舞之外，有滑稽言动，“此风并可见其后，至唐宋间开滑稽剧发达之端绪者”^④。

由于历代帝王多豢养倡优以供谐笑，其相关史料多且易得，故后来探讨戏剧起源者多利用此类史料，将《史记·滑稽列传》所载“优孟衣冠”事等赋予特别重要的意义。

自20世纪50年代以来，在戏剧起源与形成问题上用力最勤且最看重倡优一系者，当推任二北（半塘）先生。任先生曾在50年代初先后编成《优语集》（1952）、《唐戏弄》（1958）^⑤。任先生认为，春秋时的优孟衣冠是“历史上最健全的一出戏”，中国戏剧史至少应始自汉晋（他希望有研究者写出一部“汉晋戏剧史”，以便与他的“唐五代戏剧史”相接），而唐代的《踏摇娘》、《西凉伎》等则是“全能戏”。唐崔令钦《教坊记》所载《踏摇娘》表演如下：

北齐有人，姓苏，颀鼻。实不仕，而自号为“郎中”。嗜饮酗酒。每醉辄殴其妻。妻衔悲，诉于邻里。时人弄之：丈夫著妇人衣，徐行入场，行歌。每一叠，旁人齐声和之云：“踏摇，和来！踏摇娘苦，和来！”以其且步且歌，故谓之“踏摇”。^⑥

① 王国维：《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第203页。

② 王国维：《王国维戏曲论文集》，中国戏剧出版社1984年版，第5、6页。

③ 青木正儿：《中国近世戏曲史》，中华书局2010年版，第3页。

④ 青木正儿：《中国近世戏曲史》，中华书局2010年版，第4页。

⑤ 《优语集》1981年始由上海文艺出版社出版，《唐戏弄》由作家出版社1958年初版，上海古籍出版社1984年再版。

⑥ 崔令钦：《教坊记》，中国戏剧出版社1959年版，第18页。

《踏摇娘》为何可称“全能戏”呢？任先生解释说：“（全能）指唐戏不仅以歌舞为主，而兼由音乐、歌唱、舞蹈、表演、说白五种伎艺，自由发展，共同演出一故事，实为真正戏剧也。”（《唐戏弄·辨体三》）

任半塘先生追溯戏剧起源偏重倡优表演，且认为中国戏剧唐五代时已高度成熟，这使他在戏剧起源与形成问题上与王国维形成较大差异，也引发了后来的很多讨论和思考。

（三）百戏说

近代以来，在探讨中国戏剧起源时注意到汉代百戏散乐，特别是其中的角抵戏及“东海黄公”，当始于王国维《宋元戏曲史》。自1930年代起，有些学者更进一步挖掘和研究百戏散乐。1933年，邵茗生在当时著名的戏剧研究专刊《剧学月刊》第二卷第九、十两期相继发表了《汉魏六朝之散乐百戏》、《唐宋明清之散乐百戏》两篇长文。30年代以后出版的各种戏剧史著作在论及戏剧起源时，一般都会论及汉代百戏散乐中的角抵戏“东海黄公”。

考察中国戏剧起源问题，偏重百戏散乐一路，前辈学者中周贻白先生用力最多。周贻白先生在其《中国戏剧史长编》自序自道其缘由云：“戏剧夙有综合艺术之称。在中国，因其脱胎于古之散乐，所包括之事物，尤为繁复。”^①《中国戏剧史长编》第一章“中国戏剧的胚胎”，其第一节是“周秦的乐舞”，第二节是“汉魏六朝的散乐”，第三节是“隋唐歌舞与俳優”。由这样的章节设置可见，周氏的考察虽亦有巫觋、俳優方面的考虑，但百戏散乐显然很被看重。且在周氏观念中，“百戏”作为总称，俳優之戏也可包括在百戏中，而“中国戏剧之单称为‘戏’，似乎也是由这个总称分支出来，而成为专门名词。其中确也有不少的东⻄，在戏剧的形成上有相当的帮助”^②。故周贻白先生非常看重角抵戏“东海黄公”的意义，这一角抵戏见载于《西京杂记》：

有东海人黄公，少时为术，能制蛇御虎。佩赤金刀，以绦绀束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末，有白虎见于东海，黄公乃以赤金刀往厌之。术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉。^③

周贻白先生认为这一表演有人物扮演、有故事情境，“中国戏剧的产生，应当以此作为起源”^④。也正是按照这种思路，他也非常重视孟元老《东京梦华录》目连救母杂

① 周贻白：《中国戏剧史长编》，人民文学出版社1960年版，第1页。

② 周贻白：《中国戏剧史长编》，人民文学出版社1960年版，第23页。

③ 程章灿：《西京杂记全译》，贵州人民出版社1993年版，第87页。

④ 周贻白：《中国戏曲论集》，中国戏剧出版社1960年版，第12页。

剧的记载：

七月十五日，中元节。……勾肆乐人自过七夕，便般目连救母杂剧，直至十五日止，观者倍增。^①

周贻白先生认为北宋时目连救母杂剧“基本上已经具有后世戏剧所应具备的条件”^②。值得指出的是，历来目连戏的演出都杂有翻梯、舞绦、跳索、蹿火、筋斗、蹬白等百戏表演，这也可以解读为他认为百戏对中国戏剧的形成有特别重要的意义。

周贻白先生之后，董每戡《谈“角抵”“奇戏”》^③、吴国钦《中国戏曲史漫话》、张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》等论著在探讨戏剧起源问题时，也都非常看重散乐百戏的意义。如《中国戏曲通史》第一章“戏曲的起源”，共两节，第一节是“古代歌舞与古优”，第二节是“角抵戏与参军戏”。并论角抵戏云：“按‘角抵’、‘蚩尤’均称‘戏’。《说文解字》云：‘戏，三军之偏也，一曰兵也。’这个解释从金文《师虎殷铭》中得到证明。可见戏字是与战斗有关的。……古代凡称‘戏’的一类表演，多带有竞技的意思。”^④这样的字源学考证，也可以提醒研究者们探讨戏剧起源为何会偏重百戏。乾隆中叶以来，各种地方戏崛起，与民间武术有密切关联的武戏颇受普通民众的喜爱，唱、念、做、打逐渐被认为演员的四项基本功。这种现状也可以解释百戏说为何成为戏剧起源诸说之一种。

（四）多源说（综合说）

以上，我们为叙述之便，将历来探讨戏剧起源与形成问题的学术理路分为巫觋说、俳优说、百戏说三类，而事实上大多数学者实际上在论及这一问题时，多采取折中的办法，极少偏执一端，也就是认为中国戏剧的来源是多途的（不仅限于巫觋、俳优、百戏三大类）。如王国维《宋元戏曲史》讨论元杂剧之前的前七章内容所反映的：中国戏剧自上古巫术、历经先秦以来的俳优、百戏、唐歌舞戏、参军戏、宋滑稽戏、小说杂戏、乐曲、宋金杂剧院本等多源综合而成。目前一般戏剧史著作多采纳多源说或综合说，因为这样按时间线性展开，可充分利用《宋元戏曲史》以来发现的各种文献史料，也可见中国戏剧艺术的“综合性”和“源远流长”。

除以上四种说法外，还有“外来说”和“傀儡戏说”。许地山先生早在20世纪20年代曾发表长篇论文《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》（《中国文学研究》第17卷号外，1927），提出汉唐以来中印文化交流较多，印度戏剧可能影响了中国戏剧的形态。孙楷第先生20世纪40年代曾先后写成《近世戏曲的演唱形式出自傀儡戏影戏考》

① 邓之诚：《东京梦华录注》，中华书局1980年版，第211、212页。

② 周贻白：《中国戏曲论集》，中国戏剧出版社1960年版，第28页。

③ 董每戡：《谈“角抵”“奇戏”》，《说剧》，人民文学出版社1983年版。

④ 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社1992年版，第15页。

(1940)、《傀儡戏考原》(1944)两文,认为“宋之戏文、元之杂剧殆由傀儡戏影戏蜕变而来。宋之戏文、元之杂剧,实即肉傀儡或大影戏也”^①。这两种说法后来也有一些影响,但目前接受者不多。

二

由上可见,关于近百年来中国戏剧的起源与形成问题,争议甚多。但值得注意的是,大家利用的文献史料却基本相同:“优孟衣冠”、“东海黄公”、“兰陵王”、“踏摇娘”、“目连救母”、宋金杂剧院本等,但为何学者们最终推导所得的结论竟可以有如此遥远的差异?

窃以为从根本来看,是人们观念中的“中国戏剧”界定各个不同。从表面看来,研究者都在讨论中国戏剧,都在讨论中国戏剧的起源,实际上大家心目中的“中国戏剧”是不尽相同的。“中国戏剧”,如果从最宽泛的意义上说,其指义可以是中国本土上曾经发生过或者现在仍然存在着的各种戏剧现象和戏剧形态(可英译为 Drama in China);但如果从严格的意义上说,其指义可以是最有民族特征、民族气质的一类戏剧(可译为 Chinese Drama)。——当然,严格意义的“中国戏剧”(Chinese Drama)是否存在是可以质疑的,正如人们可以质疑“中国文化”相对世界其他民族文化是否确有相对独立的特征一样。——由于学者们大都认为中国戏剧的确很特别、很有特色,我们暂且假定严格意义的“中国戏剧”这一概念可以成立。

那么严格意义的“中国戏剧”应如何界定?实事求是地说,过去学术界在探讨戏剧起源与形成问题时,虽未必明确提出自家对“中国戏剧”的界定,但一般还是有内在观念或模糊界定的。如王国维《戏曲考原》中说:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”在王国维的观念中:戏曲的基本特征(及其概念界定)即以歌舞为形式演绎一故事。王国维显然也是按这一观念考察戏剧起源的,故能歌善舞的巫、优率先进入其视野。但这种界定显然太宽泛、含混:“故事”的情节长短有何标准?歌、舞必然并用还是仅其中之一?如仅有“念”、“做”(或“打”)而无歌、舞如何?如戏曲仅限以“歌舞演故事”当如何与西方歌舞剧区别,等等。

但王国维的“歌舞演故事”对后来影响极大,许多学者正是在“歌舞”、“故事”两关键词的导引下,各取所需地扩大或缩写“中国戏剧”的内涵、外延。

不同于王国维,也有些学者观念中更加注重“扮演”或“假扮”故事而并不特别看重“歌舞”,如周贻白、任二北先生等,这种观念中显然也潜在危机性问题:那么,与西洋戏剧相比,“中国戏剧”是否有其特有的民族性特征?

^① 孙楷第:《傀儡戏考原》,上杂出版社 1953 年版,第 78 页。

“中国戏剧”概念的界定问题乃是探讨中国戏剧起源与形成问题的前提性，且是关键性问题。如探讨中国戏剧的起源与形成，首先我们不得不探索中国戏剧的根本性特征，以便对“中国戏剧”进行严格界定。

在笔者看来，“中国戏剧”最特别处乃在于其以生、旦、净、末、丑等脚色构成的脚色制为形式搬演故事。若从脚色制的使用来看，《中国大百科全书·戏曲卷》所收三百多个“剧种”可以分为以下四大类：一是使用生、旦、净、末、丑等脚色，可以搬演情节内容较为丰富的历史故事或才子佳人故事的“大戏”，如“昆剧”、“京剧”、“川剧”、“豫剧”、“梨园戏”等。二是不使用脚色制，仅有两三个演员、以歌舞或戏谑取悦于人的表演，常称为“戏弄”（如踏摇娘）、“二小戏”、“三小戏”，如20世纪50年代前各地原本称呼的采茶戏、花灯戏、二人转等。三是与巫术或宗教祭祀相关的各种仪式，其目的主要是驱邪祈福或招魂还愿，而非供耳目之娱，这对当事人而言主要不是表演性的“戏剧”，如中国西南、西北等经济文化较落后地区保留下来的各种形态的傩（所谓“仪式性戏剧”）。在笔者看来，脚色制反映了中国人特有的审美观念，故使用生、旦、净、末、丑的戏剧可谓最富有民族特色，而各种歌舞小戏及各种“仪式性戏剧”与世界其他民族相比，并没有太多特殊性。

准此以论，中国戏剧的起源与形成问题实质上可以置换为：生、旦、净、末、丑等脚色构成的脚色制，其产生的可能性或基本条件是什么？戏剧“起源”的问题大可搁置勿论，因为几乎所有事物起源的讨论，其意义都远远小于关于事物形成条件探讨的意义。

然后，我们可以进一步思考：使用生、旦、净、末、丑的这类戏剧是产生自民间社会，还是上流社会？它的产生是渐变，还是突变？——行文至此，我们应当补充交代：中国戏剧产生和形成于民间社会而非上流社会，它在历史长河中经历了一个由萌芽、生长、发展和成熟的不断演进的过程——这可以说是近百年来学术界的基本共识。

笔者也认为，中国戏剧产生和形成于经济文化资源都相对贫乏的民间社会而非上流社会。当这类戏剧出现或形成时，优人们卖欢供笑的对象主要是底层社会引车卖浆一流的愚夫愚妇而非达官贵人。

生、旦、净、末、丑等脚色构成的脚色制作为一种表演体制实际上是一种尽可能减少人力成本的集约型体制，而中国历代的帝王贵族从来都有非常丰富的人力资源，其奴仆少则数十人、多则可达上千人。如春秋时鲁国大夫季氏曾以“八佾舞于庭”，孔夫子闻之非常愤怒：“是可忍也，孰不可忍也？”（《论语·八佾》）。因为按周礼，天子之乐才可八佾，诸侯六佾，大夫四佾。季氏身为大夫，竟僭礼用六佾，居心叵测。春秋末礼崩乐坏，僭礼者当不止季氏，八佾舞用六十四人，诸侯和权臣所蓄家乐数十上百人者应很多。至于六朝时，“王侯将相，歌妓填室；鸿商巨贾，舞女成群”^①。北魏杨衒之《洛阳

① 裴子野：《宋略》，《太平御览》卷五百六十九卷引。

伽蓝记》说拓跋雍：“童仆六千，妓女五百。……出则鸣驺御道，文物成行，铙吹响发，箛声哀嘒；入则歌姬舞女，击筑吹笙。丝管迭奏，连宵尽日。”^①可见对王侯贵族而言，奴仆甚多，不必斤斤计较于五六门脚色以节约成本也。

当然，如果优人较多，比如一戏演出的演员四五人或更多，其所表演的未必是有一定情节长度的故事。且看洪迈《夷坚志》乙集卷四“优伶谏戏”条记载北宋末的一段戏剧表演：

蔡京作宰，弟卞为元枢。卞乃王安石婿，尊崇妇翁。当孔庙释奠时，跻于配享而封舒王。优人设孔子正坐，颜、孟与安石侍侧。孔子命之坐，安石揖孟子居上，孟辞曰：“天下达尊，爵居其一，辄仅蒙公爵，相公贵为真王，何必谦光如此。”遂揖颜，曰“回也陋巷匹夫，平生无分毫事业，公为命世真儒，位貌有间，辞之过矣。”安石遂处其上。夫子不能安席，亦避位。安石惶惧拱手，云：“不敢。”往复未决。子路在外，情愤不能堪，径趋从祀堂，挽公冶长臂而出。公冶为窘迫之状，谢曰：“长何罪？”乃责数之曰：“汝全不救护丈人，看取别人家女婿。”其意以讥卞也。时方议欲升安石于孟子之右，为此而止。^②

唐宋优人颇喜与孔子相关的故事表演，此戏共使用优人六人，分别扮演孔子、颜回、孟子、王安石、子路、公冶长（孔子婿）。其表演的场所显然为某达官贵人的厅堂，观看这一表演的达官贵人或很多，其真正指向的观众仅一人：蔡卞（“其意以讥卞也”）——讥讽尊崇其岳丈过甚，足令公冶长为之惭愧。

按，这一表演实为唐宋时流行的“参军戏”（宋时亦称“杂剧”），王国维等称为“滑稽戏”，此类表演多以博人一粲为目的，其实质就是卖欢供笑于达官贵人——当然今日留存的此类表演多具有“讽谏”的意义，也只有此类继承所谓优孟“讽谏”传统的才可能被记载，其他则大多云散。“弄孔子”这一表演当然应视为“戏剧”，但值得指出的是，参加表演的六位优人并无生、旦、净、末、丑等类型化表演的特征，其“故事”长度也实在太短，不能算为“真正戏剧”。

行文至此，我们理应提出：凡戏剧性表演，如当场演员过少，仅两三人（如前述“东海黄公”、“踏摇娘”表演），必不能搬演情节较丰富的故事；虽然当场演员四五人或更多，并不必然意味着其所演之事一定情节丰富（如前引“弄孔子”），但当场演员四五人或更多，演出丰富有一定情节长度的故事才有可能。^③ 这也就是说，如戏剧

① 杨銮之：《洛阳伽蓝记》，上海古籍出版社1978年版，第177页。

② 洪迈：《夷坚志》乙集卷四，光绪十万卷藏书楼本。

③ 如经典童话故事《小红帽》，若只有小红帽、大灰狼、外婆三人，故事势必很难丰富，如添一猎人便可曲折很多，如再增小红帽的哥哥或爸爸，故事虚构又当有极大情节空间。

表演使用到生、旦、净、末、丑等脚色，其所演出的故事必定是情节较丰富的、有一定情节长度的。如果中国戏剧形成于民间社会，只有民间社会拥有（很多）情节较丰富的、有一定情节长度的故事，底层的民众们才会可能想到用生、旦、净、末、丑等一套脚色去搬演。

质言之，丰富的、有一定情节长度的“故事”恰是推动脚色制这一戏剧结构体制的根本性因素。只有先有了“内容”（故事），然后“内容”才可能选择或决定其存在的“形式”（脚色制）。中国戏剧的形成或脚色制的出现似应是一种突变，而非渐变。也就是说，考察中国戏剧的形成问题，我们首先应关注的恰恰是“故事”，而非如何“扮演”故事。而过去近百年，学术界的注意力恰恰大多集中于巫、优的“扮演”或各种“戏”了，也太迷信渐变了。

那么，中国民间社会何时开始拥有丰富的、有一定情节长度的“故事”？这些“故事”又是在何种情况下与生、旦、净、末、丑等脚色构成的脚色制相结合呢？

这样，我们考察中国戏剧的形成问题，战线似不必过长，起自先秦或上古，我们或者可集中目光于唐宋，或更集中于两宋。

三

自20世纪初日本史学家内藤湖南（1866—1934）“唐宋变革说”提出以来，“唐宋转型”（Tang-Song transformation）一直是史学界的热门话题。唐宋的社会转型或主要体现在以下几个方面：

制度方面，科举制更普遍实行，自下而上的人才选拔通道因此更为畅通，贵族的政治文化权力更多为庶民阶层所分享，最终是文官制度的确立。

技术方面，印刷技术的普及，促使书籍由“钞本时代”转变为刻本时代。印刷与学校的普及，使得平民有可能共享中国文化资源。

经济方面，安史之乱后江南地区得到进一步的开发，精耕细作的经济得到持续发展，人口持续增长，最终超过北方，商品交换更广泛的展开，民间财富的积累和消费娱乐的流行。

以上三方面的任何一方面或不足以引起深刻变化，而这三方面因素恰恰偶然性地交汇出现，因此促成了中国由中古到近世的深刻转变，思想、文化方面也开始出现新的变化，而中国戏剧的产生也正是其中的变化之一。

如前所述，丰富的、有一定情节长度的“故事”可能是推动脚色制这一戏剧结构体制的根本性或前提性要素。那么中国民间社会是何时才开始有丰富的、有一定情节长度的“故事”？

笔者的回答是可能很晚，至少唐中叶以前尚不可能。中国有深厚的史传传统，上

流社会作为文化资源的主要拥有者,当然有见诸文献的丰富故事,如赵氏孤儿、鸿门宴或三国故事等。但对于不知“文”的小民而言,他们无法直接拥有这些故事,即使二十四孝那样的简单故事也须辗转获得,紧靠口耳相传而不形诸文字会使得他们偶然获得的故事很快流失。

“说话”或讲说故事当然起源甚早,但直至隋唐时文献记载的讲说故事的主体仍主要是上层的士大夫或俗讲僧人,其演说故事的地点主要限于达官贵人的厅堂或寺庙。直到北宋后期,职业性的“说话”人才成为讲说故事的主体,其演说故事的场所也变为城镇瓦肆勾栏、茶坊酒楼。孟元老《东京梦华录》卷五《京瓦伎艺》条:

崇、观以来,在京瓦肆伎艺:张廷叟、孟子书主张。……孔三传、耍秀才,诸宫调。毛洋、霍伯丑,商谜。吴八儿,合生。张山人,说诨话。……霍四究,说三分。尹常卖,五代史。文三娘子叫果子。其余不可胜数。不以风雨寒暑,诸棚看人,日日如是。^①

值得注意的是,崇宁(1102—1106)、大观(1107—1110)为宋徽宗年号,目前所见反映城市伎艺之盛的史料皆在崇、观以后,如果说城市伎艺之盛为经济发达之表征,这说明在徽宗时北宋经济可能正趋向最大规模,而北宋的经济、文化可能正是在这位北宋诸帝中被认为最昏庸、也最富艺术才能的帝王当位时走向高峰。何炳棣先生认为,崇、观年间全中国户数已超过2000万,中国的实际人口在历史上首次突破1亿大关,而自西汉元始二年(公元2年)以来,中国人口始终未能突破六千万。^②靖康之乱近半个世纪后的南宋淳熙(1174—1189)年间,江南的经济、文化才得到全面复苏。这从无名氏《西湖老人繁盛录》、耐得翁《都城纪胜》、吴自牧《梦粱录》、周密《武林旧事》等文献中略可窥见。

南宋中叶时杭州民间伎艺、游乐、饮食之盛已远过汴京,商品经济的发展使得行业划分更加繁富,职业性的“说话”有专门性的行会组织。这些“说话”人大都是底层读书人。宋代学校教育的普及造就了无数曾怀有科举梦的读书人,但进入仕途者毕竟非常有限,科考梦破灭后,许多读书人便利地选择了以“文”为生的说书生涯。罗烨《醉翁谈录》“小说开辟”说到这些人的才学修养时谓:

夫小说者,虽为末学,尤务多闻。非庸常浅识之流,有博览该通之理。幼习《太平广记》,长攻历代史书。烟粉奇传,素蕴胸次之间;风月须知,只在唇吻之上。

① 邓之诚:《东京梦华录注》,中华书局1980年版,第132、133页。

② 何炳棣:《明初以降人口及其相关问题》,三联书店2000年版,第202页。

《夷坚志》无有不览，《琇莹集》所载皆通。动哨、中哨，莫非《东山笑林》；引倬、底倬，须还《绿窗新话》。论才词有欧、苏、黄、陈佳句；说古诗是李、杜、韩、柳篇章。举断模按，师表规模，靠敷演令看官清耳。只凭三寸舌，褒贬是非；略啮万余言，讲论古今。说收拾寻常有百万套；谈话头，动辄是数千回。^①

由此可见，说书人须具有多方面的修养、技能，所谓“曰得词”、“念得诗”、“说得话”、“使得砌”，且须博学多才、饱读诗书，这些说书人的艺名与读书人相关者颇多，如戴书生、周进士、朱万卷、王六大夫、徐宣教、许贡士、张解元、李郎中等，这些艺名也可见其以读书人身份为荣。也正是这些读书人成为中国文化的上通下达的中间人和普及者，底层不知“文”的小民得以知悉其耳目见闻之外的各种故事。南宋史学家郑樵（1104—1162）对这些读书人的传播之功有非常生动的描述：

又如稗官之流，其理只在唇舌间，而其事亦有记载。虞舜之父、杞梁之妻，于经传所言者不过数十言，彼则演成千万言。东方朔三山之求，诸葛亮九曲之势，于史籍无其事，彼则肆为出入。^②

由以上可见，因宋时职业说书人的出现，民间社会当开始拥有丰富的、有一定情节长度的“故事”已无可疑，推动脚色制这一戏剧结构体制的根本性或前提性要素已然具备。当然，脚色制的产生还有赖其他更多因素。“故事”究竟在何种情况下，组合其他因素促成脚色制的产生？

这当然离不开北宋末以来高度发达的经济以及神灵信仰、节日等这样可以汇集民间资财以便进行集体性娱乐的文化背景。但从内在因素看，主要是各种伎艺的相互竞争和启发，特别是其中日趋繁复的类型化娱乐表演。商品经济的高度发展，促成社会分工和行会的发达。周密《武林旧事》卷三“社会”条：

二月八日为桐川张王生辰，霍山行宫朝拜极盛，百戏竞集，如绯绿社（杂剧）、齐云社（蹴球）、遏云社（唱赚）、同文社（耍词）、角抵社（相扑）、清音社（清乐）、锦标社（射弩）、锦体社（花绣）、英略社（使棒）、雄辩社（小说）、翠锦社（行院）、绘革社（影戏）、净发社（梳剃）、律华社（吟叫）、云机社（撮弄）。而七宝、蓦马二会为最。^③

《武林旧事》此处提及的伎艺表演类的“社”（行）已达15种，其实远不止这些。吴

① 罗烨：《醉翁谈录》，辽宁教育出版社1998年版，第3—4页。

② 郑樵：《通志》卷四十九《乐略一》，中华书局1987年影印万有文库《十通》本。

③ 周密：《武林旧事》，中国商业出版社1982年版，第45页。

自牧《梦粱录·卷十九》“社会”条谓：

正月初九日玉皇上帝诞日，杭城行香诸富室，就承天观阁上建会。北极佑圣真君圣降及诞辰，士庶与羽流建会于宫观或于舍庭。诞辰日，佑圣观奉上旨建醮，士庶炷香纷然，诸寨建立圣殿者，俱有社会，则诸行亦有献供之社。遇三元日，诸琳宫建普度会，广度幽冥。二月初三日梓潼帝君诞辰，川蜀仕宦之人，就观建会。三月二十八日，东岳诞辰。四月初六日，城隍诞辰日。二月初八日，霍山张真君圣诞。四月初八日，诸社朝五显王庆佛会。九月二十九日，五王诞辰日。每遇神圣诞日，诸行市户，俱有会迎献不一。如府第内官，以马为社。七宝行献七宝玩具为社。又有锦体社、台阁社、穷富财钱社、遏云社、女童清音社、苏家巷傀儡社、青果行献时果社、东西马塍献异松怪桧奇花社。鱼儿活行以异样龟鱼呈献。豪富子弟绯绿清音社、十闲等社。^①

由此可见当时各种“社”及诸“社”集“会”之多。值得注意的是，各行会皆有不同服饰装束，如《东京梦华录》卷五《民俗》载：

其士农工商、诸行百户，衣装各有本色，不敢越外。谓如香铺裹香人，即顶帽披背。质库掌事，即着皂衫角带，不顶帽之类。街市行人，便认得是何色目。^②

《梦粱录》卷十八《民俗》所载相似：

且如士农工商、诸行百户，衣巾装著皆有差等：香铺人顶帽披背子。质库掌事，裹巾著皂衫角带。街市买卖人，各有服色头巾，各可辨认是何名目人。自淳祐年（1241—1252）来，衣冠更易，有一等晚年后生，不体旧规，裹奇巾异服，三五成群，斗美夸丽，殊令人厌见，非复旧时淳朴矣。^③

与这种社会风气相应，出现了许多类型化的娱乐表演，也出现了各类“准脚色”。据《武林旧事》二百八十种“官本杂剧段数”、《辍耕录》六百九十种“院本名目”，有“旦”（姐）、“孤”、“酸”、“厥”、“卜”、“和”（禾）、“爷老”、“偌”、“哮”、“邦老”、“列良”、“都子”、“良头”、“防送”、“徠”、“哨”、“生”等。^④当然更典型的则是《梦粱录》卷二十“伎乐”条

① 吴自牧：《梦粱录》，中国商业出版社1982年版，第167、168页。

② 邓之诚：《东京梦华录注》，中华书局1980年版，第131页。

③ 吴自牧：《梦粱录》，中国商业出版社1982年版，第149页。

④ 胡忌：《宋金杂剧考》，中华书局2008年版，第108—119页。

的记述(《都城纪胜》与此无异)：

且谓杂剧中末泥为长，每一场四人或五人。先做寻常熟事一段，名曰艳段；次做正杂剧，通名两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，或添一人名曰装孤。^①

笔者认为，这一记载中的(宋)“杂剧”仍是“故事”太简淡的滑稽戏，与后来的“温州杂剧”(南戏)、“元杂剧”有天壤之别，但宋“杂剧”表演中的“副净”、“副末”、“装孤”显系类型化表演。

除了以人为表演主体的类型化表演，傀儡、影戏的类型化也非常值得关注。吴自牧《梦粱录》卷二十“百戏伎艺”条谓：

凡傀儡，敷演烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书历代君臣将相故事话本，或讲史，或作杂剧，或如崖词。如悬线傀儡者，起于陈平六奇解围故事也，今有金线卢大夫、陈中喜等，弄得如真无二……更有弄影戏者，元汴京初以素纸雕簇，自后人巧工精，以羊皮雕形，用以彩色妆饰，不致损坏。杭城有贾四郎、王升、王闰卿等，熟于摆布，立讲无差。其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半，公忠者雕以正貌、奸邪者刻以丑形，盖亦寓褒贬于其间耳。^②

傀儡、影戏显然在充分利用说书人普及的各种“故事”，傀儡、影戏都是人物模型，且“公忠者雕以正貌、奸邪者刻以丑形”——这距离“真正戏剧”已近在咫尺，用“人”来替代傀儡、影戏的模子即可！

以说书人普及的各种“故事”作为原始推动力，选择某些类型化表演且进行重组——比如吸收“参军戏”的副净、副末以及歌舞小戏的“装旦”、“扮男”(孤、生)——只要召集五六位伎艺人组成一班共同谋生，且重新分派其类型职能，以便敷衍“故事”，这当然远胜傀儡、影戏的人物模型摆弄或说书人一人的单调说唱——“似恁唱说诸宫调，何如把此话文敷衍”(《张协状元》副末开场)。如此，中国民族戏剧便告诞生！

把不同来路的伎艺人召集、重组，从此演戏谋生，这是一种非常重大的选择，很需要一位头脑灵活且有胆识的人跳出来倡议。吴自牧《梦粱录》提到的南宋各类“闲人”

① 吴自牧：《梦粱录》，中国商业出版社1982年版，第177页。

② 吴自牧：《梦粱录》，中国商业出版社1982年版，第179页。

很有趣,也颇值得关注:

又有讲古说今、吟诗和曲、围棋抚琴、投壶打马、撒竹写兰,名曰“食客”,此之谓“闲人”也。更有一等不著业艺,食于人家者,此是无成子弟,能文、知书、写字、善音乐,今则百艺不通,专精陪侍涉富豪子弟郎君,游宴执役,甘为下流,及相伴外方官员财主,到都营干。又有猥下之徒,与妓馆家书写柬帖取送之类。更专以参随服役资生,旧有百业皆通者,如纽元子,学像生叫声,教虫蚁,动音乐,杂手艺,唱词白话,打令商谜,弄水使拳,及善能取覆供过,传言送语。……更有一等不本色业艺,专为探听妓家宾客,赶趁唱喏,买物供过,及游湖酒楼饮宴所在,以献香送欢为由,乞觅贍家财,谓之“厮波”。^①

宋代城市商业的发展,促成了一些寄生性质的“闲人”的产生。南宋时的“闲人”是否会借祭祀神灵或节日庆典等时机,召集几位伎艺人搬演戏剧?“闲人”们的生存之道自然甚多,说他们可能为中国戏剧的始作俑者当然是笔者的一种推测。笔者引述这一则材料主要想说明北宋后期特别是南宋中叶,在其特有的经济、文化环境中,中国民族戏剧的产生有很大的偶然性,也有很大必然性。

[作者单位:南京大学文学院]

^① 吴自牧:《梦粱录》,中国商业出版社1982年版,第168、169页。

近代戏曲家的群体构成、身份意识与创作转型*

程华平

摘 要:本文对近代 85 位戏曲家的社会身份、职业、籍贯以及戏曲创作进行了梳理与分析,认为近代戏曲家群体构成带有鲜明的时代性特征,具有明确的启蒙宣传者的身份意识,因此对近代戏曲创作产生了深刻影响:出于启蒙宣传的需要,近代戏曲家多选择外国历史和具有现实针对性的题材来创作,传统戏曲思想内涵发生了迥别于传统的变化;近代戏曲作品中普遍存在的议论化现象以及所引发的文体形式的变化,也与近代戏曲家多兼具启蒙思想家、报人等身份特征密不可分;由于缺乏戏曲创作的经验乃至创作兴趣,且作品多在报刊上发表,追求时效性,这同样导致了传统戏曲艺术形式发生变化。

关键词:近代戏曲家 群体特征 戏曲创作 转型

在晚清戊戌维新前后至辛亥革命之前的一段时间里,一大批文人精英积极响应梁启超等人“小说界革命”的号召,创作了数量不菲的配合启蒙宣传、教化民众的戏曲作品,形成了后人所谓的“戏曲家群体”。这些戏曲家的作品无论是在思想内容上,还是在文体形式上,都明显地表现出不同于传统戏曲的特色,开启了戏曲由传统向现代转变的历程。本文写作的目的,主要在于考察近代戏曲家群体的构成特征、与此相关的身份意识及由此产生的对戏曲创作的影响,从戏曲家身份的角度探讨古代戏曲为何以及如何在近代发生由传统向现代转型的。需要说明的是,本文所谓的“近代戏曲”,主要是指创作于这一时期的传奇与杂剧两种文体。

一

早在光绪二十四年(1898),刚刚流亡到日本的梁启超在撰写《戊戌政变记》时,就敏锐地觉察出当时文人所具有的有别于他们前辈的新特点:“人人皆能言政治之公理,以爱国相砥砺,以救亡为己任,其英俊沉毅之才,遍地皆是;其人皆在二三十岁之间,无

* 本文为国家社科基金项目“民国传奇杂剧史论”(批准号:15BZW121)阶段性成果;上海市文化基金会项目阶段性成果。

科第,无官阶,声名未显著者,而其数不可胜记。”^①和元明清时期的戏曲家相比,近代戏曲家群体表现出了鲜明的时代特征。择其大端,言之如下:

一、从身份来看,近代戏曲家大都没有传统的功名官职,不少人出身于新式学堂。在本文统计的85位戏曲家中^②,取得进士身份的只有6人、举人身份的6人,两者合计所占比例仅为13%。而实授官职者则更少,其中职位最高者为道光三十年(1850)殿试二甲第十九名进士的俞樾,他在咸丰五年(1855)出任河南学政,然两年后即被弹劾,遭到“革职永不录用”的严厉处分。^③其余几位戏曲家,也多为县佐以下品级不彰者。尽管古代戏曲家多为“门第卑微,职位不振”者^④,明清时期染指戏曲创作的进士、举人甚至达官显宦者不在少数,但像近代戏曲家群体如此“平民化”,却也少见。

与此同时,进入新式学堂、接受新式教育的人数却在日渐增多。随着光绪二十四年(1898)西式学堂的逐渐兴办和光绪三十一年(1905)科举制度的最终废除,越来越多的年轻学子走进新式学堂,接受以西方为主的思想文化教育。这些学生在校期间应须熟读外语,练习翻译西方书籍。中国近代翻译小说的出现与繁荣,西方文艺、哲学、美学思想的引进与传播,无不与新式学堂的学生接触甚至掌握了外语有关。新式学堂造就了新式知识分子,他们也从传统社会中的秩微末吏、草泽之士,逐渐成长为引领、主导社会的中坚力量。这一点对近代戏曲发展的影响是不容低估的。

二、从职业来看,近代戏曲家大都从事报纸、杂志、书籍的编辑、出版工作。在本文统计的85人中,有34人与报刊、书籍的编辑、出版有着密切的关系,占到总人数的40%。他们一方面从事着报刊、书籍的编辑、出版等工作,另一方面又进行着主要以启蒙宣传为宗旨的戏曲创作与评论活动。

三、从地域来看,近代戏曲家的籍贯多集中在东南地区,其中江苏和浙江两省的人数最多。除23人籍贯不明之外,其余62位戏曲家中有40位为江、浙人士,占总数的61.5%。如果将江、浙和广东、安徽及福建五省相加,则达到了52人,占总数的比例更是高达83.9%。值得注意的是,这些作家中至少有38人在当时作为西学传播中心的上海生活过,不少人还有走出国门的经历。

① 梁启超:《戊戌政变记》,翦伯赞编《戊戌变法》(一),神州国光社1953年版,第303—304页。

② 本文的讨论主要集中在维新变法至辛亥革命(1895—1911)前后一段时间里,戏曲家及其作品的列取集中于此期间健在者以及他们在此期间创作的作品。包括无名氏在内的戏曲家,这一时期大概有94人左右,连同署笔名在内的名号可知者为85人。主要参考书目有:阿英《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,中华书局1962年版;阿英《晚清戏曲小说目》,上海文艺联合出版社1954年版;傅惜华《清代杂剧全目》,人民文学出版社1981年版;梁淑安、姚柯夫《中国近代传奇杂剧经眼录》,书目文献出版社1996年版;左鹏军《晚清民国传奇杂剧考索》,人民文学出版社2005年版;庄一佛《古典戏曲存目汇考》,上海古籍出版社1982年版;梁淑安主编《中国文学家大辞典·近代卷》,中华书局1997年版;拙著《明清传奇编年史稿》,齐鲁书社2008年版。

③ 俞樾:《曲园自述诗》,清光绪间刻本。

④ 钟嗣成:《录鬼簿序》,《中国古典戏曲论著集成》(二),中国戏剧出版社1959年版,第101页。

四、从创作来看,这个群体中的大多数人此前并没有戏曲创作的经历。在全部 85 位戏曲家中,1898 年之前就从事戏曲创作的只有汪宗沂、陈烺、洪炳文、袁蟾、徐鄂、曾朴、郑由熙等 7 人,作品数量不多,且除洪炳文与袁蟾外,其他 5 位作家在此后再也没有新作品出现。换一句话说,这一时期绝大多数戏曲家都是在响应梁启超等人发起“小说界革命”(实际上也包含着“戏曲界革命”,当时戏曲通常也被视作小说)、提倡用小说启蒙大众的号召之后才从事戏曲创作的,他们在很大程度上把戏曲仅当作思想启蒙的载体、教化大众的工具,缺乏的不只是戏曲创作的经验与能力,而且是对创作戏曲的兴趣与喜爱。因而在启蒙宣传的高潮过后,他们中的大多数人便偃旗息鼓,主动退出戏曲创作的行列了。

近代戏曲家群体身份特征的这些变化,必然体现在他们思想观念的变化上。近代文人不再拥有传统意义上的功名,导致他们与朝廷、官僚阶层之间的纽带被割断了,他们在对封建政权与意识形态的疏离感越来越强烈的同时,却对不断涌入中土的各种域外新思想、新观念、新文化表现出了越来越浓厚的兴趣。随着自由、民主、人权、民族、女权、平等之类观念的不断输入,许多新型知识分子对封建专制政体的批判也越来越激烈,更有甚者则投身反清革命,最终成了封建王朝的掘墓人。

科举制度废除之后,文人的出路不再仅限于仕宦一途,从商、求学、办报,从事文化经营和新式教育活动,成了他们的新选择。近代报刊业和书籍出版业的快速发展,新式教育的日渐普及,也为他们获取域外新思想、新观念提供了便利之门,在拓展其视野、打破原有知识结构、促成观念更新的同时,也为他们提供了谋生糊口的衣食饭碗。近代戏曲家和报纸杂志、新式书籍出版以及新式教育工作有着紧密的关系,一身兼数职者比比皆是。

明清以来,东南地区的文人士大夫就有敢于怀疑、勇于探索的文化传统,明清之际众多有全国性影响的士林团体如东林党、复社、几社等都出于东南地区,明清以降的各种文化思潮也大半发端于此。东南地区的文化传统和士人精神,为近代戏曲家树立了敢于批判传统、勇于干预社会的榜样。与此同时,不管是出于寻求救亡图强之路而去游学日本、欧美,还是为了躲避清廷迫害而流亡海外,也不管他们在域外时间的长与短,但有一点是肯定的,那就是近代戏曲家在接触了域外的社会、政治、文化之后,必定会将它们同本国的情况加以比较,将域外作为他们重新审视中国的参照系与变革的追求目标,更有可能促使他们借鉴域外文学、哲学、美学来从事戏曲的创作与理论批评,这对近代戏曲家创作视野的开阔、创作观念的转变都起到了至关重要的作用。近代戏曲创作的转型也正是在这种情况下展开的。

二

在维新变法之初,当梁启超、严复等人对传统戏曲口诛笔伐,加以全盘否定之际,

几乎没有人站出来替它辩护,讲几句公道话,听到的都是众口一词的批评与谴责。近代戏曲创作与理论批评的一个显著特点,就是戏曲家们刻意与传统戏曲加以区隔。梁启超曾说:“凡欲造成一种新国民者,不可不将其国古来误谬之理想,摧陷廓清,以变其脑质。而欲达此目的,恒须藉他社会之事物理论,输入之而调和之。”^①对戏曲来讲,所谓的“古来误谬之理想”,就是他们认定的传统戏曲中那些“海盗海淫”的内容。严复、梁启超等人甚至将全社会腐败堕落的根源都归咎为传统戏曲的毒害。在国人将进化论几乎视为“宇宙公理”的现实语境中,在以新为荣、以旧为耻的价值追求中,“新”与“旧”的区别,往往直接等同于进步与落后、文明与野蛮、高级与低级的对立。因此,铲除传统戏曲也就成了题中应有之义。因为唯有“破旧”,才能“立新”,所以包括诗文、小说、戏曲在内的中国古代文学都需要“借他社会之事物理论”来加以“革命”。文学的变迁已不再仅是艺术形式的嬗变,而是转化为一种明显的价值判断甚至是意识形态的“革故鼎新”。

而支撑梁启超等人进行“小说界革命”的主要依据,就是他们认定的欧美和日本政治家对小说的重视,他们认为域外诸国之所以国富民强、政通人和,就是由于各国政治家们利用小说对大众进行启蒙教育的结果。因此,在维新运动受挫、救国无路、救民乏术的困境中,近代文人便对那些“求其稍裨于国,稍利于民者,几几乎百不获一”^②的传统戏曲作了全盘否定,并义无反顾地向西方寻求救亡之方:“你看从前法国路易第十四的时候,那人心风俗不是和中国今日一样吗?幸亏有一个文人叫做福禄特尔(今译为伏尔泰),做了许多小说戏本,竟把一国的人从睡梦中唤起来了。”^③因此,梁启超等人便“欲继索士比亚(今译为莎士比亚)、福禄特尔之风,为中国剧坛起革命军”^④。近代戏曲家比起他们的明清前辈,具有更为明确的启蒙教化者的身份意识。他们从域外经验中得到启发,认为有什么样的戏剧,就会产生什么样的社会效果,“感之旧则旧,感之新则新,感之雄心则雄心,感之暮气则暮气,感之爱国则爱国,感之亡国则亡国,演戏之移易人志,直如镜之照物,靛之染衣,无所遁脱”^⑤。中国传统戏曲缺乏诸如莎士比亚、伏尔泰等西哲在其剧作中所宣扬的改良社会所需的新思想、新观念,因而他们重视对域外经验的学习与借鉴,视其为改良传统戏曲的必由之路,别求新声于异邦,进而创作出了大量贴近现实、为明确政治目标服务的“经世”之作。

从题材上来讲,首先是取材于外国历史的作品大量出现。梁启超是最早的实践者和示范者,他的三部未完成剧作《劫灰梦》、《新罗马》和《侠情记》都取材于异国他邦。

① 梁启超:《本馆第一百册祝辞并论报馆之责任及本馆之经历》,《清议报》第100期,1901年12月21日。

② 商务印书馆主人:《本馆编印〈绣像小说〉缘起》,《绣像小说》1903年第1期。

③ 梁启超:《劫灰梦》,《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,第688页。

④ 新小说报社:《中国唯一之文学报〈新小说〉》,《新民丛报》1902年第14号。

⑤ 佚名:《观戏记》,阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,中华书局1960年版,第72页。

其后,麦仲华《血海花》、周祥骏《学海潮》、欧阳巨源《拿破仑》、感惺《断头台》、玉桥忧患《云萍影》、洪炳文《古殷鉴》、刘钰《海天啸》、社员某《宝带缘》、王钟麒《藤花血》、萧山湘灵子《爱国泪》、袁蟬《一线天》、《望夫石》、贡少芹《亡国恨》、陆恩煦《朝鲜李范晋殉国传奇》等剧作,均取材于欧、美、日本、朝鲜等国历史,其内容主要是宣扬民主、自由、人权、民族思想,反对专制暴政和异族统治。选取外国题材的用意,当然是希望给国人更为直接、更为明确的启发,更为有效地提振国民精神。光绪二十八年(1902)五月,梁启超发表《新罗马》传奇,叙意大利人民不堪专制暴政,在玛志尼、加里波的、加富尔三杰的领导下奋起反抗,取得了民族民主革命的胜利。扞虱谈虎客在本剧《楔子》出后批注道:“诚于中国现今社会最有影响。”^①高增在《侠客》杂剧中借深感汉民族有沦为清朝和列强“两重奴隶”之危机的主人公之口,号召国人以美国独立运动为榜样,奋起反抗:“拿俺的心血魄力做下去,难道华盛顿、克林威尔的大活剧就不能再见么?难道他国人做出惊天动地的事,我中国人就奄奄无生气,便做不出来吗?俺誓要献身祖国,供全民族的牺牲,方算得尽男儿一分救国责任哩!”^②光绪二十九年(1904),春梦生《学海潮》杂剧借古巴人民反抗西班牙统治者暴政、宣布独立的事迹以激励国人的反抗斗争:“我戊戌、庚子,去今几何年矣,能无余悲?能无厚望?用绎其事,纪以传奇,愿为有心人道焉。”^③宣统元年(1909),萧山湘灵子《爱国泪》传奇在《申报》上刊出,剧作描写匈牙利人路易噶苏士组织自由民党,倡言自由、呼吁独立,他特意提醒读者道:“一言一语,均有寄托,阅者试细味之。”杨世骥在《戏曲的更新》中曾这样评价《新罗马》传奇:“此剧就内容结构而言,在当时都是很大胆的尝试。我们知道金元以来的戏曲一向都是以本国的故事为题材的,而此剧‘熔铸西史,捉紫髯碧眼儿,被以优孟衣冠’,在当时自然是第一次的发现。”^④这些剧作的共同特点就是“以中国戏演外国事”^⑤,即借外国的人和事来“演”当前中国的人和事。外国题材的引入,打破了传统戏曲封闭的题材与价值系统,也为戏曲家宣扬“国家”、“自由”、“民主”等新思想提供了莫大的便利。

其次,和古代戏曲家热衷于在史传及前人文学作品中取材、时常以游戏与消遣的态度进行创作不同,近代戏曲家们对戏曲功用价值的期待,要比其前辈强烈和紧迫得多。因而,取材于现实、为明确的政治目标服务的剧作被大量创作出来。这一时期创作的传奇、杂剧作品约有170种,现实题材的剧作就多达122种,比例之高在此前戏曲史上是不曾有过的。

① 扞虱谈虎客:《新罗马》批注,阿英编《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,中华书局1962年版,第520页。

② 高增:《侠客》,《觉民》第1至第5期合订本,光绪三十年(1904)五月二十五日。

③ 春梦生:《学海潮》,《新民丛报》第46至48期合订本,光绪二十九年(1903)十二月二十九日,三十年(1904)五月十五日第49期。

④ 杨世骥:《戏曲的更新》,梁淑安编《中国近代文学论文集·戏剧卷》(1919—1949),中国社会科学出版社1988年版,第61页。

⑤ 扞虱谈虎客:《新罗马》批注,阿英编《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,第520页。

这些取材于现实的剧作,其内容大致可以分为两类:一是立足当代,描写内外交困的亡国危机,激发国人的救亡意识。这类作品有贺良朴《叹老》,陈伯平《同情梦》,柳亚子《松陵新儿女》,洪炳文《普天庆》、《古殷鉴》、《警黄钟》、《后南柯》,王钟麒《穷民泪》、《民立报戏剧》,萧山湘灵子《爱国泪》等。洪炳文的《后南柯》以蚁虫为喻,痛陈西方列强对中国的蚕食瓜分:“列强之谋人国也,始则保护,继则干涉,终则占领。群雄麇至,土地分列,争先恐后,争多竞寡,且有出于战者。其地不尽不止,其国不亡不止,其种不灭不止。”^①王钟麒《穷民泪》传奇由四个独立故事组成,描写的都是国人“或是遭官吏之摧残,或是受外人之虐杀”的悲惨情景^②,以期激发国人惊醒,以求保国救种。二是直接号召革命的反清宣传。如署名“新广东武生”《黄箫养回头》,周祥骏《团匪魁》,横江健鹤《新中国》,浴血生《革命军》,黄藻《少年登场》,无名氏《醒狮园》,陈去病《金谷香》,陈家鼎《邯郸梦》,孙寰镜《鬼磷寒》、《安乐窝》,高增《女中华》、《侠客》、《活地狱》、《迷魂阵》和《血海恨》,遁庐《童子军》,硕果《一家春》,无名氏《麝尘香》,李旋枢《义民迹》,周实《清明梦》,阮式《梦桃新剧》,王蕴章《碧血花》,邹铨《杨白花》等,都是这类题材的作品。特别要提到的是历史上抗击异族入侵的民族英雄,如宋金元之际的岳飞、韩世忠、梁红玉、文天祥和明清易代之时的瞿式耜、史可法、张煌言、郑成功等人,更是剧作家们热衷的取材和歌颂对象。这类剧作有吴梅《风洞山》,洪炳文《悬岙猿》,高增《女英雄》,幽并子《黄龙府》,筱波山人《爱国魂》,浴日生《海国英雄》,虞名《指南公》,杨与龄《武士道》、《乌江恨》及《岳家军》,孤《指南梦》等。这类借历史来影射现实的反清之作,通过民族英雄誓死抗击异族入侵的泣血描写,警醒汉人的亡国之痛,激励人们推翻清朝统治,具有强烈的现实指向性:“本剧专写胡元亡宋之惨状。其于异族之猖獗,宋廷之昏愤,刀兵屠戮之暴,人民流离之苦,类皆喷血挥汗,滴泪呕心。无非以使我国民引古鉴今,明夷辨夏,激动种族之观念,唤醒社会之良知为目的。”^③

在取材现实的作品中,秋瑾题材同样引人注目。1907年7月15日秋瑾遇害,同年就有取材于秋瑾事迹的戏曲作品问世,如秋瑾的同乡和同学嬴宗季女《六月霜》、吴梅《轩亭秋》、萧山湘灵子《轩亭冤》、洪炳文《秋海棠》等,庞树柏《碧血碑》、蒋景铨《侠女魂》和陈啸庐《轩亭血》等剧作也于次年问世。这些作品在同情哀悼秋瑾不幸遭遇的同时,更是借此题材来揭露清朝统治者的昏庸与残暴,鼓吹民族革命思想,具有极强的宣传鼓动效果。

即使是取材于古代的剧作,也被注入了现实的因素。吴梅根据明代遗民余怀《板桥杂记》中的一则记载,创作而成《湘真阁》杂剧,叙明末名士姜如须与名妓李十娘悲欢离合的故事。作者在《自序》中特地指出:“《湘真阁》之作,非独寄艳情,亦且状故国丧

① 洪炳文:《后南柯》,阿英编《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,第388页。

② 王钟麒:《穷民泪》,《民呼日报》宣统元年(1909)第1号。

③ 愁予、汉血:《崖山哀导言》,阿英编《晚清文学丛钞·说唱文学卷》,中华书局1963年版,第279页。

乱之状,虽谓之逸史可也。”^①俞樾以戏曲形式来发表考据成果的《骊山传》、《梓潼传》传奇,同样将作者对现实社会的关注与思考融入其中。如在《骊山传》第六出《西域巡游》中,作者借骊山圣母巡游卑境、精绝、焉耆、罽宾诸国之机,将当时中国所面临的诸多问题一一提了出来,并假剧中人物之口提出对策,如用传统滚牌对付西方火器、关注鸦片毒害等。俞樾在《例言》明言:“是曲之成,乃二三知己,酒酣烛拔,相对涕泣,因而援笔按歌,抒其愤闷之胸。”^②具有明显的救亡图存的时代意识,并非仅为考据而作。

从以上论述中,我们可以明显感受到近代戏曲家们不再从传统文化中寻找变革社会的资源,在他们的剧作中,很少出现古代戏曲家所热衷表现的忠孝节义、三纲五常之类的内容,相反,他们却通常将其视为国家落后的根源和必须革除的对象。他们用来启蒙、教化大众的,是西方所标榜的民主、独立、自由、人权之类的价值观念。他们在作品中泣血陈言,以唤起国人的危机感和责任感。在屡遭西方列强欺凌、处在存亡关头的近代中国,这样的启蒙宣传是容易打动人心的,因而这类戏曲在当时确实具有不可替代的价值意义。

三

有关近代戏曲在文本形态上的变化及其成因的阐释,学界已有不少研究成果问世,在此不再赘述。本文拟从近代戏曲创作中普遍存在的议论化现象入手,来讨论近代戏曲家群体的身份意识对戏曲文本特点形成的影响。

梁启超曾经深有感触地说:“小说之作,以感人为主,若用著书演说窠臼,则虽有精理名言,使人恹恹欲睡,曾何足贵。”^③他在评价自己旨在“发表政见,商榷国计”的《新中国未来记》时说道:“篇中往往多载法律、章程、演说,连篇累牍,毫无趣味。”^④这些话说得都很中肯,也很有见地,但在作品中发表议论,也恰恰是近代戏曲家最为擅长的创作方法之一。就文中涉及宣传女权思想的剧作而言,光绪二十八年(1902),署名“东学界之一军国民”在《新民丛报》上发表《爱国儿女》传奇,叙新派女性谢锦琴与志士胡彦复、张枚福及女友有感于中国“女教不昌,民权不振;民权不振,国势一定不强”之现状,在剧中就如何提倡女权发表了各自高见。次年一月,玉桥忧患《广东新儿女》传奇在《大陆报》第三号上刊出,叙自幼接受文明教育的女主人公朱翠华深感中国女权久坠、女学未兴,乃辮发西装,登台发表男女平权的演说。光绪三十年(1904),柳亚子发表《松陵新儿女》一剧,受文明教育的女主人公谢平权亦辮发西装,登场演说,鼓吹男女平

① 吴梅:《暖香楼》,《小说林》第1期,1907年。

② 俞樾:《骊山传例言》,《春在堂全书》中《曲园杂纂》,光绪二十五年(1899)刊。

③ 梁启超:《〈新小说〉第一号》,《新民丛报》第20号,1902年。

④ 梁启超:《〈新中国未来记〉绪言》,《新小说》第1号,1902年。

权。陈伯平《同情梦》杂剧的女主人公尤素心在梦中见到各省女界种种昏暗景象,遂向众人演说,宣传放足。

戏曲议论化现象的大量出现,首先与近代戏曲家群体的自我身份定位和创作期待大有关系。梁启超在向国人介绍欧美、东瀛小说家、戏剧家身份时,就一再强调他们不仅是受人敬重的“魁儒硕学,仁人志士”,而且更是大政治家、大思想家、大政论家。^①小说家、戏剧家的地位如此显达,那么,又有谁不愿创作出一两部甚至更多的作品来彰显自己呢?戏曲家这种以政治家、政论家自居,对戏曲创作最显著的影响就是作品中议论化现象的大量出现。梁启超《新罗马》传奇就是一个很典型的例子。该剧第二出《初革》描写意大利烧炭党召开会议,首领向党员发表演说道:“兄弟们,咱们这个烧炭党,就奥大利政府的奴才视之,叫做一个私党,就意大利同胞的国民视之,叫做一个公党。我们的宗旨啊,不管他上等社会、中等社会、下等社会,九流三教,但使有爱国的热血,只管前来。不论那一人政体,寡人政体、多人政体、立宪共和,但能除专制的魔王,何妨试办。”^②通过剧中人物之口,梁启超宣扬了他反对暴政专制、进行民族民主革命的政治主张。感惺《断头台》中山岳党人借公判国王路易之机,向大众演说平等自由的“公理”:“呀,老兄!俺们死守平权主义,誓报人民之自由。平民有罪,王执法处治;王有罪,则平民可执宪法,反问诸王。这才叫作平等,这才是能有自由权利。君民二字,不过名分上区别而已,论到天演公理,其胜败也只在优劣之间。他若是好时,便作人民之友;若是坏时,便成人民之敌了。老兄所说,或类政府党保皇宗旨,或类宗教家爱敌主义。”^③通过演说,剧作家把西方民主政治的程序、宗旨,再清楚不过地说了出来。孙雨林《皖江血》第四出描写徐锡麟在刺伤了安徽巡抚恩铭后,这位巡警总办对惊慌失措的警察学员从容演说道:“满清窃据中原二百余载,我同胞四万万皆亡国遗民,对此异族衣冠,能不愧煞!某既为黄帝子孙,当复汉家天下。恩贼非我族类,不置之死地,难举义旗。我同胞为主为奴,争此顷刻,诸生切勿张皇自误,坐失机宜,致牵大局。须知男儿死国,死为至荣,较诸生而为奴,判若天壤!诸生何惮于死国而乐于为奴!”^④近代戏曲家一直强调他们创作戏曲,目的就在于为开启民智的社会变革服务。陈独秀曾断言:“戏中有演说,最可长人之见识。”^⑤在戏曲中,剧作家借助“演说”,“把一国的人从睡梦中唤起来了”,其效果“胜于千万演说台多矣!胜于千万报章多矣”^⑥。

其实,陈独秀所说的“戏中有演说”,并非西法,而是地地道道的日本方法。日本新

① 梁启超:《译印政治小说序》,《清议报》第1册,1898年。

② 梁启超:《新罗马》,阿英编《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,第526页。

③ 感惺:《断头台》,阿英编《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,第554页。

④ 孙雨林:《皖江血》,阿英编《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,第219页。

⑤ 陈独秀:《论戏曲》,阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,第54页。

⑥ 无涯生:《观戏记》,阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》,第68页。

派剧的“壮士剧”、“书生剧”，演员就喜欢在演出中直接插入社会性、政治性的演说，^①舞台角色往往就是作家的代言人。实际上，用白话对大众进行启蒙演说，也是当时包括一些比较开明的政府官员在内的先觉者的共识。为了达到快速、普及的启蒙效果，戏台往往变成了讲台，戏台和演说这两种被认为最有功效的启蒙工具，以此结合在一起。^②

其次，戏曲创作中议论化倾向的出现，还与许多戏曲家同时亦为报刊主笔之类身份息息相关。拿梁启超来说，他之所以用写政论文的方法创作《新中国未来记》，除了受到日本政治小说的影响之外，还有个一向不被人注意的根源：梁启超同时受到了自身政论文写作经验的深刻影响。戊戌时期，梁启超主笔的《时务报》轰动整个思想界，应完全归功其政论文章的魅力：“一时风靡海内，数月之间，销行至万余份，为中国有报以来所未有。举国趋之，如饮狂泉。”^③政论文章的巨大冲击力和广泛影响，使梁启超自然将此宝贵经验移植到了小说、戏曲创作之中。戊戌变法失败之后，惊魂甫定的梁启超逃到日本，便以“演说”、“报章”和“小说”作为传播近世文明的“三利器”。1902年《新小说》杂志诞生，其宣言便是“专借小说家言，以发起国民政治思想，激励其爱国精神”^④。那么，为“发表政见，商榷国计”，给读者讲道理的论说体当然是最直接也是最易取得效果的不二选择。事实上，近代小说、戏曲创作中普遍存在着作者滔滔不绝的议论，以至成为一种风气。即使时人批评这类作品“议论多而事实少，不合小说体裁，文人学士鄙之夷之”^⑤、“以大段议论羼入叙事之中，最为讨厌”^⑥，但这并不能改变议论化倾向的蔓延。

我们知道，“演说”在戏曲中应属于宾白的范畴，近代戏曲中大量运用“演说”所导致的后果，首先是戏曲创作中的唱、白关系的变化。由于近代戏曲家看中了说白“上而御前，下而愚民，取其一听而无不了解快意”的特点，^⑦大大地加强了它在剧本中的分量。如洪炳文《警黄钟》第五出《廷诤》的说白长达一千六百多字，其《秋海棠》第二折的说白也在千字以上，华伟生《开国奇冤》的说白每出均超过千字，第十出《暗杀》达到四千多字，第十三出《公审》更是将近六千字。有些戏曲的一些场次，从头至尾，全是说白，不见一曲，如洪炳文《警黄钟》第四出《醉梦》、《后南柯》中《访旧第三》，李文瀚《银汉

① 伊原敏郎：《明治演剧史》，转引自方长安《选择·接受·转化：晚清至20世纪30年代初中国文学流变与日本文学关系》，武汉大学出版社2003年版，第49页。

② 参见李孝悌《清末的下层社会启蒙运动（1901—1910）》，河北教育出版社2001年版，第107—109页。

③ 梁启超：《本馆第一百册祝辞并论报馆之责任及本馆之经历》，《清议报》第100期，1901年。

④ 新小说报社：《中国唯一之文学报〈新小说〉》，《新民丛报》第14号，1902年。

⑤ 俞佩兰：《〈女狱花〉叙》，陈平原、夏晓虹编《二十世纪中国小说理论资料》（第一卷），北京大学出版社1989年版，第121页。

⑥ 夏曾佑：《小说原理》，《绣像小说》第3期，1903年。

⑦ 凌濛初：《谭曲杂札》，《中国古典戏曲论著集成》（四），第259页。

槎》第五出《怪谈》等,都是如此。对近代戏曲家来说,如果他们“有功于世道人心”的思想主张能够用说白表达清楚的话,他们通常是不会使用曲辞的。这些剧作家大量写作说白,大概还因为曲辞创作上的种种规范,限制了他们思想的自由表达,弃曲辞而取宾白也就成了不少人的选择。

再者,传统戏曲虽然讲究本色当行,但所使用的语言基本上以文言为主,戏曲史上不少骈俪派作家更是追求文辞的典雅藻饰,往往连宾白也是如此。然而,当近代戏曲家准备在剧中发表“演说”的时候,他们不得不考虑的是,演说得让需要“启蒙”的民众听得懂,那就得使用白话。上引梁启超《新罗马》传奇第二出《初革》的演说,基本上就是白话口语。湘灵子《轩亭冤》曲辞用的是文言,但主人公秋瑾在向观众宣讲“缠足问题”的时候,就改用了白话:“同胞们呵!依是没有大学问的人,却是最爱国最爱同胞的人。如今不说别的事情,却先把这缠足的问题演说演说。同胞呵!你晓得我们女子缠足的苦处吗?”^①当然,剧作家也许只是借剧中人物之口,向观众宣传妇女放足的主张,并没有意识到对传统戏曲语言规范造成了多么大的“伤害”。戏曲中曲辞成分减少而说白增多,甚至有时将戏曲与话剧任意组合在一起,“戏”与“曲”分离,形成了人们所说的“话剧加唱”、“戏曲废唱”的现象。曲、白轻重的倾斜,一方面说明了近代戏曲受到了新兴的话剧艺术的影响,另一方面也表明近代戏曲家用政治说教代替了艺术创作,重思想内容而轻艺术形式。因而,戏曲中“演说”的出现,既是对传统戏曲观念与文体形态的一大颠覆,又是使改良戏曲成为以曲辞为主的传统戏曲向以说白为主的现代话剧发展过程中的一种过渡形式。内容与形式是互为关联的,戏曲的内容变了,其形式自然也会随之而变。

四

如何将传统戏曲形式和域外新思想观念完美地融合在一起,一直是近代戏曲家们不断思考与持续探索的问题。在中国屡遭西方列强侵袭、深陷亡国保种危机这种特定的历史环境下,近代戏曲家更多地接受了18世纪以来西方文化中心主义的影响,大都认为取法欧美、日本,才是中国文学变革的必经之路。因此,他们几乎对所有的传统文学体裁与文体形式都加以“革命”。在短短十多年的时间里,包括戏曲在内的中国传统文学,无论是在思想内容上,还是在艺术形式上,都发生了令人瞩目的变化。

现实的需要决定了近代戏曲家怎样去看待外国戏剧和在外国戏剧中看到了什么。受制于启蒙宣传的功利性和救亡图存的紧迫性,他们往往对域外戏剧无法从容辨别,审慎抉择,更无暇思考在艺术上如何把域外的新思想、新观念与传统戏曲的艺术形式

^① 湘灵子:《轩亭冤》,阿英编《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,第113页。

有机地结合起来。整个晚清时期,论述、强调“泰西”戏剧强大社会功能的言辞可谓比比皆是,然而对其究竟“如何是”却问津乏人,域外戏剧在时人的心目中,不过是一种在很大程度上依靠想象幻化出来的模糊影像。但影像的模糊并不妨碍他们对清晰效果的期待,相反,模糊的域外戏剧正好给他们提供了更大的想象空间,更有利于他们把自己的思想主张填塞进去。在这个吐故纳新的过程中,传统戏曲究竟有哪些优缺点,近代戏曲家还无从清查;外国戏剧究竟有何特点,他们甚至还不具备详加辨识的能力。对古代戏曲中糟粕的愤慨使得他们对其精华一并加以否定,而这导致他们大力引进的域外新的思想观念缺乏一种中国化媒介的接应。因而,“新小说之意境,与旧小说之体裁,往往不能相容”^①。他们剧作所传达的思想、精神甚至是艺术表现方法,往往是中西杂糅而不是中西交融,是新旧并存而不是推陈出新。

非常有意思的是,戏曲家群体创作能力的缺乏也是造成近代戏曲转型的一大原因。我们在前文指出,近代戏曲家大都没有戏曲创作的经历,对如何创作戏曲基本上属于茫然无知的状态。今人赵景深曾这样评价梁启超的《新罗马》传奇:“这传奇头绪太多,敷演史事,未能入化;拘谨而未能放笔写去,当然是失败的;无怪乎他自己写了六出(按,应为正文七出,另有一楔子),也续不下去了。”赵先生认为梁启超的戏曲创作“带有文人游戏和炫才的意味,徒觉滑稽,失去了文艺的严肃性”^②。这种说法其实对梁启超来讲是不大公平的,梁氏缺乏的恰恰不是文艺创作“严肃性”,而是如何创作的实际能力。梁启超曾坦承:“论曲本当首音律,余不娴音律,但以结构之精严、文藻之壮丽,寄托之遥深论之。”^③“不懂戏”的现象在近代戏曲家身上普遍存在。川南筱波山人《爱国魂》杂剧第七出《海殉》写张弘范率元兵追至崖山,将拥护南宋小皇帝逃难至此的统兵元帅张世杰和太监陆秀夫围困,最终陆秀夫背负小皇帝蹈海自沉。按理,这一段表现南宋王朝最终覆灭的重要情节,应作主要关目,浓墨重彩描写才是,但作者用了舞台提示加以简单交代,且几乎不可能在舞台上表演出来:“净、生作痛哭状。净、生各下,战败,走舟中,大乱介。净见大势已去,以十六舟夺港而逃介。生负主同溺,杨太妃亦赴水介。敌众下。”^④戏曲发展的关键性情节,多用说白来表现,而曲辞渐次沦落到陪衬甚至是可有可无的地步。如此创作,正说明这类作家都是戏曲创作上的门外汉。由于曲辞束缚了思想旨趣表达的通畅,“演说”类的说白和议论更能有效地传达他们的思想主张,因而弃曲辞而用说白,就成了普遍性的选择,其结果便使得近代戏曲成为由传统以曲辞为主的“旧戏”,向以说白为主的“新剧”发展过程中的一种过渡性作品,说白与议论描写的大量运用,对既有戏曲样式作了一定程度上的解构。

① 《〈新小说〉第一号》,《新民丛报》第20号,1902年。

② 赵景深:《晚清的戏剧》,《读曲随笔》,上海文艺出版社1999年版,第165—166页。

③ 梁启超:《论桃花扇》,转自郭绍虞主编《中国历代文论选》(三),上海古籍出版社1979年版,第384页。

④ 川南筱波山人:《爱国魂》,阿英编《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,第15页。

尽管近代戏曲家也懂得利用大众喜闻乐见的艺术样式来进行启蒙宣传,但在实际创作中,他们往往只是将戏曲作为传达作者思想观念的载体,相对漠视了戏曲作为一种艺术形式的特殊规定,因而创作出大量只能刊登在报纸杂志上供人阅读的政治化、说教化的文字。在国人变法图强的政治热情高涨之际,他们对这类作品有所关注,表现出一定的阅读兴趣,然而在读者们政治热情阑珊之后,这些对传统戏曲破坏有余却又创新不足、不投合大众欣赏口味的“新作”,遭到冷遇自是意料之中的事情。当辛亥革命“成功”之后,“革命”不再需要戏曲,政治家们也不再主动求助戏曲的时候,传统戏曲的趣味性、娱乐性就马上再次显现出来了。

这实际上也反映出了近代戏曲家群体创作观念的本质特点:无论是对他们心有不满的传统戏曲,还是对他们醉心不已的“泰西”戏剧,他们基本上都采取了一种“利用”的功利态度,将它们通通看作用来开启民智、救亡图存的“器”和“术”,而非从“美”的层面来认定它们的艺术价值。在大多数人的内心深处,并没有把戏曲创作当作一项艺术创造来看待的。他们确实也毫不掩饰自己功利主义的创作态度,梁启超就借日本政治小说明白地告诉人们:“著书之人,皆一时之大政论家,寄托书中之人物,以写自己之政见,固不得专以小说目之。”^①他们只是将自己的“政论”,通过小说中人物之口表达出来就告功成,对小说创作本身并没有什么兴趣。当时戏曲家同样是用这个思路来创作的,用梁启超的话来讲,就是“借雕虫之小技,写遘铎之微言”^②。可以说,近代戏曲家实际上仍不能完全摆脱旧有文学观念的束缚,这也无疑阻碍了他们对戏曲文体作深入的探索与研究。尽管操觚染指者夥,作品一时兴盛,却没有戏曲大家的出现,更没有出现比肩、超越前人的杰作。因此,近代戏曲创作在喧嚣一时之后,便很快地沉寂下去了。

与此同时,我们必须看到的是,和报纸杂志有着不解之缘的近代戏曲家们发表在各类报纸杂志上的作品,大都为应时之作,追求时效性,一时想起,马上写作,立刻发表,几乎没有时间去思考如何布局谋篇、遣词造句,更无法对音律、曲辞加以字斟句酌,推敲比斟。因此,我们看到的戏曲作品大都为短小篇幅,很少长出,半途而废的现象也比比皆是。具有反讽意味的是,近代戏曲虽说是“剧”,但大多数仅是停留在报刊上,它的功能与当时在报刊上发表的小说、诗文是一样的,其影响也仅限于能够阅读这些报刊的文化人,而非那些原本需要加以启蒙教化的“兵丁、市侩、农氓、工匠、车夫马卒、妇女、童孺”之类的下层民众。^③ 这肯定也是近代戏曲家们始料未及的。

[作者单位:华东师范大学中文系]

① 梁启超:《饮冰室自由书》,《清议报》第26册,1899年。

② 梁启超:《新罗马》,阿英编《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,第519页。

③ 梁启超:《译印政治小说序》,《清议报》第1册,1908年。

走近汤显祖

——新世纪汤显祖研究评析

朱恒夫

摘 要:新世纪以来,受昆曲被列为世界非物质文化遗产名录、青春版《牡丹亭》热演和纪念汤显祖与莎士比亚逝世四百周年等因素的影响,汤显祖及他的作品得到了前所未有的重视,成了古典戏曲剧作家中最热门的研究对象。所取得的学术成果主要是对汤显祖佚文的发现和对伪作的辨别、探讨汤显祖与儒佛道的关系以及他的思想变化、多角度地审视“四梦”、深入考察汤显祖的交游、介绍《牡丹亭》在域外的译作与研究状态、剖析“临川四梦”传播严重失衡的原因。而研究也有两大不足:一是对汤显祖的思想与一些作品的价值赞誉过度。二是牵强附会。本文力求对重要的成果给予公允的评价,并提出关于该研究领域如何掘进与拓宽的建议。

关键词:新世纪 汤显祖 研究 评析

尽管对汤显祖的研究持续不断,但由于汤显祖思想复杂、作品丰富、交游广泛,人们对他和他作品的了解还是十分有限的。他所创作的大量的诗、词、曲、赋及文、牍,今天的学界还没有一个人敢说,对每一篇作品都能读懂。就是最为人们称道的、学界用功最多的“临川四梦”,除了《牡丹亭》之外,对其他三梦的探索也是较为肤浅的。新世纪以来,受昆曲被列为世界非物质文化遗产名录、青春版《牡丹亭》热演和纪念汤显祖与莎士比亚逝世四百周年的影响,汤显祖及他的作品得到了前所未有的重视,成了古典戏曲剧作家中最热门的研究对象。迄今为止,共召开了36次专题学术研讨会,发表了248篇论文。研究的深入与领域的拓宽,大大缩短了我们和汤显祖之间的距离,使我们对他和他的作品有了更多的认识。为了继往开来,有必要回顾一下十多年来的研究成果,以让同道者知道该领域的难点、重点和误区,使汤显祖研究更加稳健地发展。

一、对汤显祖佚文的发现和对伪作的辨别

徐朔方先生笺校的《汤显祖全集》第五十一卷为“补遗”卷,收集了汤显祖不少的佚作,此后学界又陆续发现了一些汤显祖的作品,如江巨荣先生《剧史考论》所设的“汤显

祖佚文拾零”六节,辑得汤显祖佚文七篇。吴书荫在《汤显祖佚文三篇》中介绍了这三篇文章:收录在明人俞安期汇编的《启隼类函》中的《上张洪阳阁下启》、《贺王翰林启》和《代谢少司马汪南溟启》,该文对这三篇佚作的真伪、写作年代以及汤氏与收信人的关系等进行了考订。另外,徐国华、何天、汪超宏等人也搜集到了一些佚作。在辑佚上成就较大的是郑志良,他在《文献》上发表了所辑得的汤显祖零章短笺 16 篇,并对这些佚作及相关材料进行了考释。^①近年,他又在国家图书馆查阅到汤显祖的《玉茗堂书经讲意》一书,该书共 12 卷,近 20 万字,这是汤显祖研究《尚书》的学术著作,徐朔方先生笺注的《汤显祖集全编》未收录。根据汤显祖弟子周大赉所做的序言,得知此书于万历四十年刻于南京。再证以汤显祖书信,可知此书即朱彝尊《经义考》中提到的汤氏《尚书儿训》,乃一书而二名。

当然,发现的标注为汤显祖的文章也不一定就是汤显祖的,周明初就辨出了三篇伪文,分别是:《何母刘孺人墓志铭》、《蕲州同知何平川先生墓志铭》、《题叶氏重修宗谱序》。^②

汤显祖作品的辑佚工作,远没有结束,因汤显祖成名较早,又喜欢交游,一生写作了大量的书信、贺寿文、宗谱序、墓志铭等,应该还有一部分留存于世。我们应该在他行旅驻足之地和交游的人中,寻找相关的方志、家谱、笔记乃至碑刻实物等,进行较为全面细致的钩沉稽考。

二、汤显祖与儒佛道的关系以及他的思想变化

汤显祖生活的时代,思想较为活跃。他自幼习读儒家著作,怀有济世安民的志向。然而在科考屡屡失利和仕途蹭蹬之后,他接受了佛道的思想。如晚明佛教复兴运动的重要推动者紫柏大师,在弘法护教过程中,与汤显祖结下了深厚的情谊。他曾劝导汤显祖皈依佛门净土,而汤显祖对紫柏的人格深为景仰,虽未脱离红尘,但接受了他的许多观点。除紫柏之外,王阳明的心学、罗汝芳的生生之仁的思想、李贽的“童心”说和狂狷豪侠的气质,对汤显祖的人生观、社会观以至人格的形成与变化,亦有着深刻的影响,并表现在他的代表作“临川四梦”之中,所谓“《邯郸》,仙也;《南柯》,佛也;《紫钗》,侠也;《牡丹亭》,情也”。

叶长海在《从“临川四梦”看汤显祖的人生观》^③一文中提出了这样的观点,“临川四梦”特别是后三梦,生动而深刻地表现了汤显祖对人生世事的看法与态度。《牡丹

① 郑志良:《新辑汤显祖佚文考释》,《文献》2012 年第 2 期;《汤显祖著作的新发现:〈玉茗堂书经讲意〉》,《文学遗产》2016 年第 3 期。

② 周明初:《〈汤显祖全集〉中三篇文章辨伪》,《文献》2008 年第 1 期。

③ 叶长海:《从“临川四梦”看汤显祖的人生观》,《戏剧艺术》2010 年第 6 期。

亭》表露出作者的亡女之痛,深情地表达了他对青年女子青春生命与爱情幸福的关怀;而写作后二梦,是在弃官家居之后,作者出于对现实的彻底失望,遂表现出与现实人世的决绝之念和“人生如梦”的感叹。在“四梦”中,汤显祖始终幻想着有一种超凡的力量来主宰或救助人生。从《紫钗记》到《牡丹亭》再到“二梦”,这种力量由人间的走向超人间的,由现实的变为神秘的、虚幻的。这从另一面表现了作者对现实人世的失望与无奈,从作者的看破红尘中,表现了他的忧患意识与悲悯情怀。

关于汤显祖的后期思想的转变,王卓认为:汤显祖的思想有同时代人的特点——儒、释、道三者合一,但是这三者在他身上无法融合在一起,而是随时迭现,这也是与当时文人不同的地方。这就是我们在看他的“临川四梦”的时候,会发现作品中有很多矛盾之处的原因。汤显祖的思想由儒家向佛道的转变,并不是他思想意识上的一次根本性变化,只是同时存在的二者哪一个占了上风的问题而已。而且,汤显祖的思想变化是一个过程,并不是从万历二十六年写作《牡丹亭》才开始的,而是更早;也不是在写作《南柯记》与《邯郸记》时就已经完成了的,而是更晚。^①

确实,汤显祖的思想在儒佛道的影响下,不断变化着,但这变化不是直线的、单向的。有时儒学对他起着主导作用,有时佛教占着上风,也有的时候,道学在他的思想中有着支配性的地位。更有甚者,三者在他的思想中常常呈胶合状态,其合力牵引着他的行为。然而,目前的研究,还仅是一种“概观”,并没有进行精细的描述,只不过从他的代表性作品中找出几个例证来说明一下而已。如果要真正弄清楚汤显祖在其一生中每一个阶段的思想状况,一定要凭借着他所生活的时代的政治状态、社会思潮和他本人在每一个时期的历程,结合他对应时期的创作,细细地梳理剖析,以探寻变化的原因与变化的表现。

三、对“四梦”多角度审视

汤显祖在中晚年何以热衷于戏剧创作?程芸在《“道学”与汤显祖的文体选择》^②中揭示了这样的原因:汤显祖早期最大的“立言”理想是“馆阁典制著记”,即参与朝廷制度、典章文献的制定。而实现这样的理想是有条件的,即仕宦生活的顺遂。然而,汤氏性格耿介,进士及第后拒绝了执政者的笼络,失去了进入翰林院的机会。万历二十九年(1601),又被朝廷以“浮躁”除名,终生都没有机会实现原先的理想。只好退而求其次,“常欲作子书自见”;博览诸子百家以成“一家之言”。然而,不管是诗赋、古文、八股还是词曲,汤显祖在这些文体中都没有寻获到最终的价值依托。生命有限的烦恼,

① 王卓:《“临川四梦”与汤显祖后期思想的转变》,《北方论丛》2004年第4期。

② 程芸:《“道学”与汤显祖的文体选择》,《武汉大学学报》(人文科学版)2006年第5期。

固然可以通过“道学”的内在超越去减轻,然而,生命价值的无着,却不能通过“立言”的形式来弥补。而剧曲既具有诗文“言志”、“载道”的功能,又可以淋漓尽致地展现剧作者的才情从而使生命获得存在的价值。

于是,他的剧作,融入了他的人生理想、社会观念。即如《牡丹亭》的至情主题,应该这样看待:它的文化意义在于剧作者将自身破灭的政治理想与对人生“至情”的追求,由宦海尘世转嫁到了文学创作的实践和想像的天地中。作者的政治情怀潜在地存在于其剧作之中。^①

对于《牡丹亭》的蓝本问题,许多学者认为是话本小说《杜丽娘慕色还魂》,并将何大抡本《燕居笔记》所收录的《杜丽娘慕色还魂》与余公仁本《燕居笔记》所收录的《杜丽娘牡丹亭还魂记》(正文题《杜丽娘记》)混为一谈。向志柱在《〈牡丹亭〉蓝本问题考辨》^②中对此提出质疑,认为前人的研究是主观预设《杜丽娘慕色还魂》就是《宝文堂书目》著录的《杜丽娘记》;认定蓝本的依据,不是文本内容本身,而是假设的出版时间。其实,现有资料尚无法确定《杜丽娘慕色还魂》和《杜丽娘记》的具体成书时间,它们都有成为蓝本的可能,但是文本的内证更支持《杜丽娘慕色还魂》是受到了《杜丽娘记》和《牡丹亭》的影响。

《牡丹亭》往往被视为婉雅之作,但是,它的故事框架,是建立在民俗素材和民间传说的基础之上的。作者采撷了民间故事的情节,吸取了民间传说的精神,经过提炼、改造、加工、调整,许多场景也穿插了民俗仪典,使剧本的题旨以及人物性格,有了全新的意义。^③ 这样的观点有着普遍的共识,姚小鸥、李阳在《〈牡丹亭〉“十二花神”考》^④中说:《牡丹亭》“十二花神”有着悠久的历史传承和丰厚的民俗根基。花神在民间信仰中是司花的神祇,花朝节至晚在宋代就已经形成。作为一种民间歌舞表演,“十二月花神”于明代即流行于安徽潜山一带。“十二花神”不仅见于雅部昆剧《牡丹亭》,且见于其他戏剧形态的剧目中。

“四梦”之“梦”依然是学者关注的问题。于真的《“临川四梦”叙梦结构探析》^⑤认为,汤显祖的“临川四梦”围绕梦境叙事展开,采用多重手法展现梦境,表现人物情感,将中国古代涉梦文学推向高峰。“四梦”主要采取了以梦贯穿主要情节、以梦推动情节、梦境与情爱线索交织等三种模式来记述梦境。叙梦与叙事在汤显祖的创作历程中关系不断加深。

学人对“四梦”的研究,不再局限于题材、剧旨与艺术性,而是多角度审视。这里,

① 尧鑫:《〈牡丹亭〉“至情”主题的文化意义》,《戏剧文学》2012年第1期。

② 向志柱:《〈牡丹亭〉蓝本问题考辨》,《文艺研究》2007年第3期。

③ 黄天骥:《〈牡丹亭〉的创作和民俗素材提炼》,《文学遗产》2011年第4期。

④ 姚小鸥、李阳:《〈牡丹亭〉“十二花神”考》,《文化遗产》2011年第4期。

⑤ 于真:《“临川四梦”叙梦结构探析》,《集美大学学报》(哲学社会科学版)2015年第2期。

要特别夸赞一批年轻的学子,给汤显祖的研究带来了新的面貌。庞钦月的硕士论文《“临川四梦”神话意象研究》,根据“四梦”中神话意象的组合关系的不同分为两大类,即“神话故事意象”和“神话素意象”。神话故事意象主要包括“嫦娥奔月”神话、“弄玉箫史”神话、“牛郎织女”神话;神话素意象主要有“神仙意象”、“神物意象”和“神境意象”。神话意象在“临川四梦”中的详细分布体现出了“临川四梦”中神话意象的特点和作用。另外,有韩江的硕士论文《“临川四梦”引诗研究》,从“四梦”直接引用、改用原诗、化用其境、集唐这四个方面,探讨汤氏“引诗入戏”的基本手法与惯用模式。杜爱英的硕士论文《“临川四梦”用韵考》,通过考察发现:“临川四梦”的用韵既不同于南戏的用韵,也不同于《中原音韵》的音系,而有其通语和方音上的特点。

对“四梦”的研究,目前陷入了瓶颈阶段。这从2016年的十多场汤显祖学术研讨会上所宣读的论文即可看出。角度不新,观点陈旧,大多数是老生常谈。若想突破,建议从这几方面考虑:一是结合作品问世时的时代背景和民族的文化心理、审美趣味,对“四梦”的历史与现实的意義以及审美价值做出实事求是的评价;二是从接受美学的角度对“四梦”尤其是《牡丹亭》的生命力经久不衰的原因进行探讨;三是对“四梦”众多的改本进行比勘分析,找出改编的利弊之处;四是潜心搜集“四梦”演唱史资料,对其演唱的发展作精细的研究,然后正确地描述其变化;五是將“四梦”置于中国戏剧史乃至世界戏剧史的坐标系中,将“四梦”和古今中外的具有可比性的剧目进行比较,探讨异同的原因和各自的艺术长处。研究“四梦”,应带着“推陈出新”与“古为今用”的目的,以期為现在的戏曲振兴提供可资借鉴的经验。

四、汤显祖的交游

汤显祖为人洒达,性格开朗,一生交友无数。自然的,他在与别人的交往中,会在人生观、社会观与艺术观上相互影响。故而,要深入研究汤显祖的思想与艺术创作,就必须研究他的交游。这方面的工作,新世纪之前已经取得了一定的成果,但仍有许多空白点,因此,新世纪的学界在这方面继续推进。

徐永斌的《凌濛初与汤显祖》论述了凌濛初与汤显祖的交往以及他们在戏曲上的文学主张的异同。他们曾相互就戏曲创作进行过交流,彼此都主张戏曲创作应注重本色、自然,但前者批评后者创作的戏曲作品未能遵循昆曲的创作规则,后者亦曾就自己的创作原则进行了阐述。另外,二人在创作手法上,也有一定的相似之处。

廖奔的《万历剧坛三家论——徐渭、汤显祖、沈璟》,将徐、汤、沈三位一时的曲学俊彦放在一起考察、比较,如他对徐、汤二人的评价为:汤显祖与徐渭在哲学思想、文艺观以及人格理想方面都有很多相同或相似的地方。两人都得力于明心见性的左派王学,也都受到佛、道的不同影响,崇尚性灵。两人都提倡以真情作文作剧,出于共同的文艺

观念,两人在反对当时垄断文坛的复古主义文风时起到互相支持的作用。为人行事,两人也都孤高狷傲,只不过徐渭近狂,汤显祖趋狷,这与二人不同的生活道路和社会地位的影响有关。

在这方面,有一篇文章值得关注,即汤开健的《汤显祖与澳门》^①,该文考察了汤显祖贬官徐闻时路经澳门的情况,说他旅行澳门时留下了四首关于澳门的诗歌,不仅在澳门文学史上有着极高的文学地位,而且还成为直接反映明代万历年间澳门历史及社会生活的生动史料。其《牡丹亭》中的一出戏《谒遇》,就是以明代澳门之事为背景的,戏中所反映的许多内容应有一定的历史真实性,这为我们研究明代澳门史提供了珍贵的史料。

另外,还有论述汤显祖和王思任、屠隆、潘志恒、张位、臧懋循、臧懋中、韩敬、丁长孺、孙懋昭等人之间的关系。

研究汤显祖的交游状况,不仅仅是为了了解他的思想与文艺创作素材、创作方法的来源,还有着弄清楚他的生平、为人处世之道和许多诗文创作缘由的功能。而这项工作是十分繁重的。仅他诗文中提及的与他有交往的人,就有 356 位。将这些人的主要状况考述出来,就是一个巨大的工作量,而要深入研究汤显祖,这是绕不过去的一个问题。

五、《牡丹亭》在域外的译作与研究

近几十年间,汤显祖的剧作不仅在国内引发了人们观赏、研究的热潮,还受到了域外演出界与学术界的热捧。于是,国内外不少翻译家翻译了汤剧,当然,所翻译的作品主要是《牡丹亭》。

美国加利福尼亚大学伯克利分校的伯奇(Cyril Birch)是第一个将《牡丹亭》全文译成英文的译者,该译本于 1980 年由美国印第安纳大学出版社出版。中国科技大学张光前教授的译本《牡丹亭》是第二部全文英译本。该译本于 1994 年由旅游教育出版社出版,其修订版于 2001 年由外文出版社再版。除了翻译《牡丹亭》外,张光前还翻译过汤氏的《南柯记》(于 2003 年由外文出版社出版)。汪榕培的《牡丹亭》译本是第三部英文全译本,于 2000 年由上海外语教育出版社出版。汪榕培为了深入理解《牡丹亭》,一直十分关注国内外“汤学”的研究动态,并撰写了一系列有关《牡丹亭》译介的论文。近年,汪榕培又陆续推出了其他三梦的英译本。《牡丹亭》的第四部英文全译本,是由北京大学的许渊冲教授及其子许明共同完成的,该译本于 2009 年由中国对外翻译出版公司出版。有人用许渊冲诗歌翻译的“三美”(意美、音美、形美)理论来概括其所译

^① 汤开健:《汤显祖与澳门》,《广西民族大学学报》(哲学社会科学版)2001 年第 5 期。

的《牡丹亭》。

除了上面提到的四部《牡丹亭》英文全译本外,还有改编本青春版《牡丹亭》的台本翻译,译者为美国加利福尼亚州大学伯克利分校的李林德。之后,还产生了一个选译本,这就是于2009年由外文出版社出版的汪班的《悲欢集》。《悲欢集》精选在国外经常上演的9种昆曲,共26出戏,包括《牡丹亭》、《长生殿》等,译成英文,以英汉对照形式出版。其中《牡丹亭》选译了“游园”、“惊梦”、“寻梦”和“拾画”四出。这部昆曲选剧的英译本,一个重要特点是译自场上演出的台本,以流畅、活泼、富有诗歌旋律的英文,把昆曲经典展现在读者面前。

域外的学人对汤显祖及其创作是如何评价的呢?张玲在《英语国家汤显祖戏剧的跨文本研究——互文性与元文性的视角》^①中做了详细的介绍:之前美国加利福尼亚大学伯克利分校的伯奇(Cyril Birch)推出的《牡丹亭》英译本已经引起了英语国家学者的关注,而20世纪末在国外上演的不同版本的《牡丹亭》则再一次引起英语国家学界对汤显祖戏剧的研究兴趣。2000年以来,共发表了相关论文近百篇,专著三部。国外学者对汤显祖作品用心体会,被其巨大魅力深深吸引,发出由衷的赞美。其中伯特(Daniel S. Burt)的评价很有代表性:“在世界戏剧中,没有比汤显祖的《牡丹亭》更广泛和美好地探索爱情了。《牡丹亭》55场戏,演出时间超过18个小时,称得上是一部史诗。剧本的主角少女杜丽娘在情欲的发现之旅中,勇敢地面对人间和阴间的生死考验,表现出一种文化的全部价值和传统。用西方的话语来说,《牡丹亭》融合了荷马《奥德赛》、维吉尔《埃涅伊德》、但丁《神曲》和密尔顿《失乐园》的种种成分。此外,它也许是第一部以复杂而可信的女性为主人公的伟大史诗。《牡丹亭》的规模宏大,既有心理深度,又有现实意义。《牡丹亭》时而抒情,时而哲理,时而讽刺,时而荒诞,时而逗乐,把情感和幽默交织在一起,是理解中国文化和中国古典戏剧传统的一个重要的切入点。”梅尔文(Sheila Melvin)对《牡丹亭》的评价是:“这部明代的作品完全可以与西方文化的伟大作品媲美。”宣立敦(Richard Strassberg)指出:“《牡丹亭》值得所有研究中国文学和热衷于中国文学的人拥有。”

中国戏曲要进入世界戏剧体系之中,与他国戏剧形成互动关系,首先要做的就是翻译。而这项工作最好由既有较高的域外语言文化造诣又有深厚的民族传统文化修养的国内外华人来做,或参与其中。学界对于汤剧的翻译本要认真地研究,一一对照原本的曲词与说白,指出翻译的背离乖谬之处,以使译本尽可能地忠实于原著的精神,传导其艺术的特色。至于域外学者的研究成果,也应该高度重视,他山之石,可以攻玉,其研究视角、研究对象和研究方法都能给我们很多的启发。

^① 张玲:《英语国家汤显祖戏剧的跨文本研究——互文性与元文性的视角》,《剧本》2013年第7期。

六、“临川四梦”的传播

“临川四梦”共同构建了汤显祖的戏剧大厦,但是,其传播严重不均衡。从毛效同的《汤显祖研究资料汇编》所收集的资料来看,《牡丹亭》的资料有 209 篇,而其他三梦分述的资料总共只有 110 篇。而且,徐扶明撰写的《〈牡丹亭〉研究资料考释》一书,还补充了《牡丹亭》传播的大量史料。从中国期刊网上所登载的论文看,以《牡丹亭》为研究对象的论文有近 700 篇,而其他三梦的论文总共不到 120 篇,这说明“临川四梦”的传播与接受都是不均衡的。从印刷传播来说,明清两代,“临川四梦”有 9 个合刻本,《牡丹亭》有 16 个单刻本,为各个时期的书商所刊印,而《紫钗记》、《邯郸记》只有 1 个单刻本,《南柯记》也仅有 4 个单刻本。《牡丹亭》一书的单刻本比其他三梦单刻本总和的两倍半。不仅如此,《牡丹亭》的单刻本还衍生出两个新的评点本:一是《吴吴山三妇合评牡丹亭还魂记》,二是《才子牡丹亭》。这两个评点本在女性读者中产生了巨大的影响。^① 另外,学术界有关《牡丹亭》的研究涉及了方方面面,对一些问题也进行了深入的探讨,而对于其他三梦的研究却显得较为粗浅。

为什么《牡丹亭》的传播,在广度与深度上超过其他三梦,王燕飞的博士论文《〈牡丹亭〉传播研究》对此作了一定程度的揭示。该文认为,《牡丹亭》得到人们的赞赏,主要与时代环境有关。明代晚期,“心”学思潮涌动,作品对“情”的宣扬,与时代的要求高度契合。与蓝本相比,《牡丹亭》不仅继承了原作对“慕色”的表现,还提升到“至情”的高度,并以尊重、同情的态度突出了女性的主体性。

由于汤显祖的“临川四梦”传播广远,影响巨大,历来还流传着许多有关“四梦”的伶人及读者的故事。其中太仓俞二娘及扬州小青的故事尤为感人。传奇剧本《风流院》与《临川梦》让剧作家汤显祖与其剧本的读者及剧中人物同时登场。叶长海对此现象做了深入的研究,撰写了《〈风流院〉、〈临川梦〉与“临川四梦”》^②的论文。他说,《临川梦》犹如一部“汤显祖传记”,以写实为主;《风流院》则是一部“汤显祖神话”,以想象为主。这两个“汤显祖”,寄寓了传奇作者对历史人物精神不同侧面的理解。在这两部传奇的想象剧情中,“寻找”是一大主题。读者寻找作者,剧中人寻找剧作家,这是《风流院》、《临川梦》的一大创意。

白先勇团队所打造的青春版《牡丹亭》,对于激发本世纪的人们对昆曲尤其是《牡丹亭》关注的热情起到了巨大的作用。那么,青春版《牡丹亭》何以能够促进昆曲的复

① 王省民:《“临川四梦”文本传播的不均衡现象》,《四川戏剧》2009 年第 5 期。

② 叶长海:《〈风流院〉、〈临川梦〉与“临川四梦”》,《戏剧艺术》2015 年第 6 期。

苏和人们对《牡丹亭》的眷恋呢？苏涵在《〈牡丹亭〉与当代戏剧的舞台生命——评白先勇“青春版”〈牡丹亭〉及其他》^①一文中作了讨论。他认为，青春版《牡丹亭》在传播上取得成功的原因，最关键的倒不是新鲜的舞台语汇赢得了观众的欣赏，而是《牡丹亭》剧本所蕴含的跨时代、跨国界的思想在用不同的舞台语汇“变形演绎”时所激射出来的夺目的光芒；不是演员的风韵与包装的光彩迸发出新的表现力，而是超常的戏剧想象焕发出来的迷人的魅力。

《牡丹亭》比起其他三梦，更受人们欢迎，这是一个不争的事实。但是，对于学人来讲，不能随着普通观众的喜好而喜好，只研究《牡丹亭》，而冷落其他三梦。应该认识到，“四梦”是一个整体，是汤显祖“规划”下的产物，它们从不同的角度表现了作者的世界观、人生观、道德观、政治观，等等。而且，它们的艺术表现方法也各个不同。只有考察全部的“四梦”，我们才能完整地把握汤显祖的戏剧创作意图与超凡的戏剧表现方法。

新世纪的汤显祖研究尽管取得了丰硕的成果，但也有许多不尽如人意的地方。除了前文提及的许多论文没有新的视角、没有新的材料、没有新意之外，还有两大明显的不足。一是对汤显祖的思想与一些作品的价值赞誉过度。如《汤显祖与戏曲意境的开拓》一文是这样评价汤显祖对“情”的表现的：“情”是汤显祖人生哲学和文学思想的核心，是他的传世作品“临川四梦”中一以贯之的主题。“因情成梦，因梦成戏”这一无与伦比的独特的思维路向，构成了汤显祖创作的灵魂和毕生追求的理想。汤显祖正是在这个基点上，把戏曲艺术推进到一个新的巅峰。这种不以汤显祖真实的思想和作品为依据的“臆断”，不但无助于我们认识真实的汤显祖，还会误导学界的研究方向。2016年是汤显祖和莎士比亚逝世四百周年。于是，有人这样比较了这两位东西方的剧作家：汤显祖的成就远远超越莎士比亚，莎氏仅是个剧作家，而汤显祖则是一位杰出的政治家、思想家、诗人、散文家，“四梦”仅是他整个成就的一个部分。这样的论断，无疑表现出罔顾事实的狭隘的民族主义倾向与自卑的心理，而没有任何学术性价值。二是牵强附会。如《汤显祖与〈红楼梦〉》一文在论及汤剧对后世的影响时说：汤剧中的梦境构思和描写，以及所极力讴歌的“情至”观，曾给予《红楼梦》一定程度上的借鉴与启迪。曹雪芹借汤显祖剧作，丰富了小说所反映的社会生活，从而深刻揭示了“红楼”由盛转衰的历史命运。曹雪芹读过汤剧是肯定的，《红楼梦》中写到《牡丹亭》也是事实，但说《牡丹亭》对于《红楼梦》的内容建构起着决定性的影响，则言过其实。这是谈《牡丹亭》

^① 苏涵：《〈牡丹亭〉与当代戏剧的舞台生命——评白先勇“青春版”〈牡丹亭〉及其他》，《艺术评论》2005年第3期。

对后世的影响,那么,《牡丹亭》又是受谁的影响的呢?《〈牡丹亭〉中〈关雎〉的意义》一文说,《牡丹亭》的结构是依照《关雎》的结构而设计的,杜丽娘形象的异常鲜明与《关雎》颂扬窈窕淑女不谋而合,《牡丹亭》中的草木物象所烘托出的情感氛围与《关雎》之“兴”也有关。这样的联系比较牵强。当然,瑕不掩瑜,新世纪以来汤显祖研究的成绩,总的说,还是很大的,超越前人的,但是仍有很大的努力空间。

[作者单位:上海师范大学人文与传播学院、上海大学上海电影学院]

《桃花扇》中左良玉形象考论

卢奕仲

摘 要:左良玉是《桃花扇》众多人物中不容忽视的角色之一。孔尚任在其形象的塑造上可谓用心良苦。从《桃花扇考据》所举书目及相关历史著录看,《桃花扇》中涉及左良玉的部分大体忠于历史,但描绘出的左良玉形象仍属作者对人物典型化处理后的结果,与历史原型有所出入。具体表现在:剧本内容与历史记载均涉及的关键事件上,能凸显左良玉正面形象的历史记载被作者筛选出来,并通过合理想象进行改编虚构,而一些不利于人物正面形象塑造的记述被删改,甚至直接略去。孔尚任站在同情左良玉的情感立场上进行创作,对其较为肯定,而“忠义”这一特质即全剧中左良玉的性格底色。

关键词:孔尚任《桃花扇》 左良玉 历史原型 戏剧形象

《桃花扇》是中国古代戏剧史中地位极为重要的一部历史剧,其作者孔尚任对纷繁复杂的历史事件和历史人物的取舍处理一直都为人关注。本文亦从这一角度入手,通过将《桃花扇》中塑造的左良玉形象与其历史原型进行比较,探讨此戏剧形象在塑造过程中所呈现出的艺术效果,并借以探寻孔尚任当时的创作意图以及他对历史人物左良玉的认识与评价。

纵观全剧,以左良玉为主要人物的出目共计五出,先后为:第九出《抚兵》、第十一出《投辕》、第十三出《哭主》、第三十一出《草檄》、第三十四出《截矶》。在《桃花扇》中左良玉的戏份没有侯方域、李香君等重要角色多,却也是剧中不容忽视的人物之一。

一、左良玉两次引兵东下考以及孔尚任的处理

第九出《抚兵》与第三十四出《截矶》分别涉及左良玉前后两次引兵东下。《抚兵》一出所讲述的情节发生于癸未(1643)七月,武昌左良玉营中,将士因断粮而鼓噪讨饷,统帅左良玉等待江西粮船而不得,便在手下将士的鼓动下意欲就粮东去。就粮南京一事,在孔尚任《桃花扇考据》中列出的《侯方域集》和全祖望所编《鲒埼亭集外编》中均有记载。杨廷枢为《为司徒公与宁南侯书》作《后记》谓:“癸未(1643年),侯子居金陵。

宁南左侯兵抵江州,旦夕且至。”^①《鲑埼亭集外编》中亦写道:“左良玉于崇祯癸未秋,避贼南下……”^②这说明剧中事件与历史记载大致相符。《抚兵》一出中,左良玉在允许将士就粮东去后却开始犹豫不决。于是在《抚兵》后的《投辕》出,侯方域得知左兵意欲东下,遂托柳敬亭携带书函赶往武昌城外的左营,以劝左良玉不要采取行动。虽然后来左良玉在一番考虑后并未正面回答柳敬亭其东下之态度,却说,“耿耿臣心,惟天可表,不须口劝,何用书责”^③,其想法还是较为明显的。至此,孔尚任结束了这一出。而对于同一事件,《绥寇纪略》中记载的左良玉的举动却与《桃花扇》的文本有所不同:左良玉的军队浩浩荡荡地顺江东下,时南京大司马熊明遇“错愕不知计所出”,都御史李邦华“倚舟草檄”并严词警告左良玉,而左良玉还是不愿撤兵,直至安庆巡抚从九江银库中发出十五万两白银给左良玉部队,事态才平息下来。^④

第十出《修札》的片段可以表明孔尚任应该知晓这一历史记载。《修札》一出中杨龙友也提及了束手无策的大司马熊明遇。孔尚任安排杨龙友惊慌地向侯方域透露消息:“兄还不知么,左良玉领兵东下,要抢南京,且有窥伺北京之意。”^⑤由此写法可见,孔尚任并没有认为左良玉真的有取代朝廷的意图,而是倾向于把情节设置为慌张的杨龙友在传谣,即杨龙友所描述的左良玉欲领兵劫南京系讹言,且左军并未意图叛乱。不仅如此,孔尚任在《投辕》出中也有意为左军当时的军纪作风作过辩白,他借柳敬亭之口说道:“俺柳敬亭冲风冒雨,沿江行来,并不见乱兵抢粮。”^⑥而据《跋彭仲谋流寇志》记载,左良玉军队南下时沿江“大肆焚劫”^⑦。历史上,左军曾因纪律败坏、骚扰百姓而为人所知。时任郢阳巡按的高斗枢在《守郢纪略》中记载了左良玉军队追击张献忠时的所作所为“左兵二三万,一涌入城,城中无一家无兵者。淫污之状不可言”,甚至已经到了令民众“不恨贼而恨兵”的地步。^⑧明人张自烈亲历了左军在其家乡袁州的暴行,他在《上论左兵横暴书》中称:“……而臣袁州被害尤甚。臣袁人也,亲见左兵不杀贼而杀百姓”,并表示左良玉比流寇还要危险数倍。^⑨张自烈当时经历的应是《明史》记载癸未(1643)秋,左良玉军队在武昌稳定以后,派兵收复袁州一事,^⑩与《抚兵》

① [清]侯方域:《侯方域集校笺》上,何法周主编、王树林注笺,郑州中州古籍出版社1992年版,第121页。

② [清]全祖望辑:《鲑埼亭集外编》卷二十九题跋《跋彭仲谋流寇志》,清嘉庆十六年刻本,中国基本古籍库,第302页。

③ [清]孔尚任撰:《桃花扇》第十一出《投辕》,清康熙刻本。

④ [清]吴伟业:《绥寇纪略》卷十一,李学颖点校,上海古籍出版社1992年版,第307—308页。

⑤ [清]孔尚任:《桃花扇》第十出《修札》,清康熙刻本。

⑥ [清]孔尚任:《桃花扇》第十一出《投辕》,清康熙刻本。

⑦ [清]全祖望:《鲑埼亭集外编》卷二十九题跋《跋彭仲谋流寇志》,清嘉庆十六年刻本,中国基本古籍库,第302页。

⑧ [明]高斗枢:《守郢纪略》,中国历史研究社编《虎口余生记》,上海书店出版社1982年版,第8页。

⑨ [明]张自烈:《芭山诗文集》卷三上书疏《上论左兵横暴书》,清初刻本,中国基本古籍库,第29页。

⑩ 《明史》卷二百七十三《左良玉传》。

一出的时间背景恰巧相符,然而历史文献与《桃花扇》文本所呈现出的左军表现差异巨大。事实上,左良玉军队的军纪作风是他一直以来遭受负面评价的主要原因之一。左军作恶,左良玉作为主帅无论如何都难脱责任。但是历史中有关左军军纪松散、行为恶劣的历史记述,大都通过孔尚任的有意回避或以“讹传”之名被淡化甚至消解,在《桃花扇》文本中基本没有被正面谈及。

除《抚兵》出之外,《截矶》一出在历史记载中也有较为明确可考的对应事件。第三十四出《截矶》讲述左良玉讨伐马士英、阮大铖并与袁继咸结盟,东下至江西九江时被黄得功军队拦截并最终战败,左良玉在其子左梦庚自破城池后呕血身亡。《明史》记载中确有此事:左良玉传檄马士英后顺江东下至九江,邀湖广总督袁继咸到船中,希望同袁结盟。^①《西南纪事》也有记载:乙酉(1645年)四月,左良玉与黄得功交战,大败。最终左军军队“师溃芜湖之荻港”^②。

值得探究的是左良玉在史料与戏剧该出中均被提及的结盟行为。《截矶》出中左良玉一共邀请了三个人:“约了巡按黄澍、巡抚何腾蛟”、“知会了督抚袁继咸”。^③接下来的情节透露出袁继咸和何腾蛟对左此番邀请做出的回应:袁继咸欣然应允,表示“愿从鞭弭”^④,而何腾蛟以自己是马士英的同乡为由婉拒了左良玉,并对其避而不见。历史上何腾蛟是有名的抗清将领,性格正直。计六奇《明季南略》中记载,时左良玉希望与何腾蛟结盟,而何腾蛟“知左有反侧心,誓死不从”,直到被左军将士“强与至舟”后趁机跳江才得以脱身。^⑤但在《截矶》一出中,何腾蛟回应左良玉时竟以“跟马士英同乡”^⑥为由,不但没有了“誓死不从”的态度,还搬出了奸臣马士英。此处看似奇怪,其实孔尚任所写应是何腾蛟的托辞,使得何腾蛟的拒绝在剧中变得含蓄、间接。此外,另一当事人袁继咸在其所撰《浔阳纪事》中提到他曾严词拒绝左良玉:“……先帝旧德不可忘,今上之新恩亦不可负。”^⑦同何腾蛟一样,现实中的袁继咸对左良玉起兵的正当性也有所怀疑,而并非一位有力的支持者。若孔尚任在创作时真的“全无假借”地按史书记载的那样描绘何、袁坚决的拒绝,必将影响到剧中左良玉东下行为的正义性,亦不利于戏剧悲剧氛围的渲染。

在《截矶》一出的结尾,巡按黄澍在左良玉死后投奔巡抚何腾蛟。而现实中的黄澍不但没有投奔何腾蛟,反而和左梦庚一起投降了清朝。《三湘从事录》记载:“先是,闯部王进才投归督师(何腾蛟)……又左(良玉)营副将马进忠、王允成、卢鼎抗节,乘便

① 《明史》卷二百七十三《左良玉传》。

② [清]邵廷采:《西南纪事》(一),新华书局1990年版,第63页。

③ [清]孔尚任:《桃花扇》第三十四出《截矶》,清康熙刻本。

④ [清]孔尚任:《桃花扇》第三十四出《截矶》,清康熙刻本。

⑤ [清]计六奇:《明季南略》卷十二《何腾蛟死难》,中华书局1984年版,第389页。

⑥ [清]孔尚任:《桃花扇》第三十四出《截矶》,清康熙刻本。

⑦ [明]袁继咸:《浔阳纪事》,载《丛书集成续编》集部第166册,上海书店出版社1994年版,第209页。

风,一夕挂帆从九江上,亦驻岳阳。”^①或可推断,孔尚任是将历史记载中左良玉的两名部将马进忠、王允成的行为安放在了黄澍身上。其中原因不难理解,黄澍在《桃花扇》中一直是以左良玉麾下一员忠将来塑造的。作者孔尚任在《桃花扇纲领》中也提到左良玉和黄澍均属“中气”^②,若作者写黄澍最后投降清朝,这种背叛国家的不义之举显然与其人物设定相违背,而剧本中对于黄澍结局的安排便符合其在戏剧中的性格设定,也反映出作者为了塑造将军左良玉的正面形象而对其相关人物做出的调整。

二、左良玉剧中性格逻辑以及《桃花扇》情节虚构

相对于《抚兵》、《截矶》两出,《投辕》、《哭主》、《草檄》三出的情节虚构成分更大。此三出不像《抚兵》、《截矶》出那样在已有时间、人物、事件的基础上进行创作,虽然均有一定的历史依据,但其所涉及的具体人物和情节更大程度上是作者主观上的虚构想象。孔尚任对这三出的改编创作基本是沿左良玉的性格逻辑,对历史作出的合理想象,在生动塑造了人物形象的同时也赋予了戏剧较强的可观看性。

《投辕》与《哭主》两出的情节涉及说书人柳敬亭投为左良玉门下客的过程。以上两出中,丑扮的柳敬亭有大量“爽口快目”的曲白。在剧中,他的口才与传奇义举让左良玉胸中的壮士之情自然而然地被激发出来。现实中的柳敬亭口才极为出色,钱谦益《左宁南画像歌为柳敬亭作》形容他“海内说书妙无比,长揖能令汉祖惊”^③。陈维崧《左宁南与柳敬亭军中说剑图歌》描述柳敬亭“说时帐前卷秋月,说罢耳后生悲风”^④。可见柳敬亭并非寻常的说书艺人,其所说内容常常涉及历史英雄人物和圣贤道理,内容不落庸俗。听过柳敬亭说书的人都对其才华有极高的评价,《柳敬亭传》跋中记载了跋者亲自听完柳敬亭说书后的感受:“其气穆然,其肝肠皎然……若敬亭首直借说书以谱尽古今成败得失之政治,忠佞贞邪之人物,真欲廉顽立懦,回世道人心于抵掌。”^⑤柳敬亭成为左良玉门客后颇受赏识,明朝一位文人曾描绘过柳敬亭跟左良玉说汉祖的场景:“齐听柳麻说汉祖,胸襟豁达龙颜君。貌出英雄天人际,乌雅叱咤非其群。将军大笑遗双璧,还赠雕鞍龙八尺。”^⑥

《桃花扇》中,孔尚任让柳敬亭这一角色在左良玉形象的塑造上起到了重要作用。

① [明] 蒙正发等:《三湘从事录》,北京古籍出版社 2002 年版,第 218 页。

② [清] 孔尚任:《桃花扇》、《桃花扇纲领》,吴书荫校点,辽宁教育出版社 1997 年版,前言第 17 页。

③ [清] 徐鉉编:《本事诗》卷七《左宁南画像歌为柳敬亭作》,杜松柏主编《清诗话访佚初编 1 本事诗十二卷》,新文丰出版公司 1987 年版,第 273 页。

④ [清] 徐鉉编:《本事诗》卷十二《左宁南与柳敬亭军中说剑图歌》,杜松柏主编《清诗话访佚初编 1 本事诗十二卷》,新文丰出版公司 1987 年版,第 503 页。

⑤ [清] 金之俊:《金文通公集》卷十,清康熙二十五年怀天堂刻本,中国基本古籍库,第 104 页。

⑥ [明] 魏耕:《雪翁诗集》卷五《柳麻子说书歌行》,浙江古籍出版社 1985 年版,第 81 页。

《投辕》、《哭主》两出中,他突出表现了柳敬亭的舌辩之才。明末清初文人王猷定曾评柳敬亭:“人知辩士之所快者,英雄既朽之生气。”^①柳敬亭所说之事、所表之情总能引发左良玉的强烈共鸣,而孔尚任巧妙地使柳敬亭这一人物在《桃花扇》中替文才不高的左良玉抒发其胸中意气。

《投辕》一出中左良玉与柳敬亭第一次相见,当时柳敬亭正带着侯方域劝告左良玉的密书前往左军军营。史料中确有关于侯恂令其子侯方域给左良玉写信的记载:“一时士大夫皆知方域父与良玉有旧,咸劝方域移书止左军。方域不得已,乃代其父移书于左。”^②左良玉与柳敬亭的初次相遇在历史文献中亦可考,左良玉南下时至安徽,时皖军“欲结欢宁南”,安庆将军杜弘域便将柳敬亭介绍给了左良玉,后来左良玉十分赏识柳敬亭,以为“相见之晚”^③。可见历史上的左、柳相识并没有《投辕》中那般强烈的传奇色彩。此外,若孔尚任完全依照历史记载来创作,左良玉就无法在该出中与生、旦脚色发生情节上的直接联系,戏剧结构亦难以圆融。

《哭主》一出依据的是历史上甲申(1644)三月,左良玉听闻崇祯自杀后悲恸大哭的场景。^④相比之下,剧本中增添了一段柳敬亭说书的情节,这发生在左良玉得知崇祯死讯之前。剧中柳敬亭正在说书,内容是“秦叔宝见姑娘”,与秦叔宝相似的遭际引发了左良玉内心的强烈共鸣,而正当此时他们忽然得到崇祯死讯,整出以众人哭主结束。原本是黄鹤楼上的满心快意,却忽然惊魂悸魄。这种情感表达上的巨大起伏,无疑让剧中左良玉所处的悲剧性局面比历史记述更加震撼人心。此外,孔尚任有意选取“秦叔宝见姑娘”一段,依据应是他在《桃花扇考据》中所列《板桥杂记》中记录的柳敬亭轶事:“年已八十余矣,间过余,侨寓宜睡轩,犹说‘秦叔宝见姑娘’也。”^⑤

可以推断,这两出的创作应该是根据历史事件的片段展开的合理想象。孔尚任让柳敬亭成为“牵线搭桥”之人,从而将侯方域、左良玉二人的情节线串联,也通过柳敬亭的表现侧面强化了左良玉的忠义形象。历史记载中,左良玉本就令人印象深刻的“噉然一哭为先皇”^⑥场面更因此被渲染得动人。

据《明史》记载,乙酉(1645年)三月,南京发生北来太子一事,监军御史黄澍结盟左良玉军中三十六营大将,极力主张东下。于是左良玉决意发檄文讨伐马士英。^⑦《草檄》一出描绘的便是左良玉决定起草檄文的过程,然而该出情节与历史记载有较大

① [清]王猷定:《四照堂诗文集》文集卷五,清康熙二十二年刻本,中国基本古籍库,第106页。

② [清]郑廉:《豫变纪略》卷六,王兴亚点校,浙江古籍出版社1984年版,第148页。

③ [清]黄宗羲:《南雷文定》前集、后集、三集(二)、《南雷文定前集》卷十《柳敬亭传》,商务印书馆1936年版,第164页。

④ 《明史》卷二百七十三《左良玉传》。

⑤ [清]余怀:《板桥杂记》下卷轶事,薛冰点校,南京出版社2006年版,第26页。

⑥ [清]尤侗:《西堂诗集拟明史乐府》、《宁南恨》,清康熙二十三年刻本,第92页。

⑦ 《明史》卷二百七十三《左良玉传》。

出入。众多史料记载中,推动左良玉起兵的直接力量都是以其部下黄澍和其子左梦庚为代表的左军将士,而《草檄》出中,推动者却由众将士变成了苏昆生、黄澍和袁继咸三人,并分别经由三人之口为左良玉道出了三条合情合理的出兵动机:第一,侯方域被马、阮投入狱内,唯左军可救;第二,童妃案一事马、阮妄图“椒房之亲”;第三,崇祯太子要被付之幽囚。^①左良玉闻后怒不可遏,发誓攘除奸害马、阮,并力保太子,于是草檄讨伐。

孔尚任应该知晓当时的历史记载与其创作内容的差异。在其《桃花扇考据》中提及的《绥寇纪略》一书中,就有关于黄澍力主东下的详细记载,其内容却与《草檄》出情节大为不同:“黄澍乃召三十六营大将与之盟,方登楼密画,左沉吟未有所定,中一将拂衣竟起,曰:‘疑事无成,若主帅必不动者,某等请自行,不能郁郁久居此矣。’左(良玉)不得已而从之。”^②左军将领非但不为左良玉出谋划策,还狂妄跋扈到与其分庭抗礼的地步。可见左良玉当时受到了以黄澍为代表的军中诸将的挟持,为形势所迫而作出妥协,并非全然如剧中所描绘的那般因不义之举而大怒。现实中其门客柳敬亭也跟人讲述过左良玉被将士挟持的过程;听者乃柳敬亭友人张岱,张后来评论道:“左宁南(良玉),真挚开爽人也,而为黄澍所弄。黄澍挟左帅而参士英……”^③事实上,左良玉军队成分复杂,其中许多人是降兵乱贼,常常是“遍地骚扰,浸浸不受中朝节制矣”^④,且左良玉部下也多不成大器。^⑤此外,现实中袁继咸主动支持左良玉行事也几无可能。本文第一部分已有考述,历史上袁继咸并不支持左良玉起兵东下,其本人就曾提到当时曾试图说服左良玉“易檄为疏”。^⑥然而在《草檄》一出中,袁继咸不仅为左良玉修起参本,还“怕投递误事”^⑦,想把檄文尽快速递出。由此可见,为了《草檄》出情节的整体设计,孔尚任对这一事件的改动之多。

历史记载中左良玉决计举兵东下的过程,直接反映出了左良玉为形势所迫时的妥协与衰弱状态,其行为的正当性却表现得并不明显。因此,出于对剧本情节以及人物性格设定等多方面的考虑,作者索性舍去了对人物正面形象塑造不利的一些原有历史描述,重新搭建情节,通过柳、袁、黄三人的言语助推,让观众跟随左良玉的情绪层层叠加至最高点,左良玉的形象也呼之欲出。如果按照史实写黄澍率领众将挟持左良玉草檄,表现出来的便是一个衰弱多病、身不由己的左良玉,其情节线也无法和侯方域的情节线发生交汇。

① [清]孔尚任:《桃花扇》第三十一出《草檄》,清康熙刻本。

② [清]吴伟业:《绥寇纪略》卷十一,李学颖点校,上海古籍出版社1992年版,第314页。

③ [明]张岱:《石匱书后集》卷二十五《左良玉列传》,中华书局1959年版,第174页。

④ [清]江左樵子编:《樵史通俗演义》卷八,钱江掬生批点、史愚校点,人民文学出版社1999年版,第278页。

⑤ 《明史》卷二百七十三《左良玉传》。

⑥ [明]袁继咸:《浔阳纪事》,载《丛书集成续编》第166册集部,上海书店出版社1994年版,第209页。

⑦ [清]孔尚任:《桃花扇》第三十一出《草檄》,清康熙刻本。

小 结

通过以上考述可知,《桃花扇》中涉及左良玉的部分大体忠于历史,但其描绘出的左良玉形象属于孔尚任对人物典型化处理后的结果,与历史原型有所出入。孔尚任并非其自述的那般仅在“儿女钟情,宾客解嘲”等细节上“稍有点染”,^①为了使左良玉的艺术形象更加突出、情节更富传奇色彩,他把左良玉的许多行为动机和行为性质进行了合理化、正当化的处理:能够凸显左良玉正面形象的历史情节被筛选出来并通过合理想象进行渲染或改编,一些历史事件直接被删改,甚至被全部略过。

孔尚任在同情左良玉的情感倾向上进行创作,并对其有较为肯定的评价,因而有了左良玉在《桃花扇》剧本中较为典型化、正义化的人物形象设定。相较于生、旦两脚,《桃花扇》中左良玉戏份不重,但在其为数不多的曲唱与说白中,很大一部分所反映的都是人物自身忠义之心的剖白,如:第九出中的【粉蝶儿】、第三十四出中的【前腔】、军心动摇时所说的“耿耿臣心,惟天可表”、“一片忠心天可告”,^②闻崇祯自杀恸哭“杀贼未尽”^③等。此外,虽然左良玉最终身死九江,孔尚任在续四十出《余韵》中还是遵循创作传统,给予左一个圆满的后世交代,即成为“飞天使者”^④后走马上任。这也从侧面反映了孔尚任对左良玉人物形象正邪性质的看法。

历史上左良玉起兵讨伐马士英时,亦有很多人认为其并无反叛之意,盼望左良玉起兵“清君侧”,甚至到了“海内望是举久矣。无不喜其来,而悲其晚”^⑤的程度。或许孔尚任也正因左良玉起兵这一关键举动而对其持肯定态度,进而在创作《桃花扇》时以“忠”为核心,改编和虚构与左良玉相关的历史。孔尚任在《桃花扇纲领》中对其笔下的人物进行了极为细致的分行,其中小生左良玉的分行是:“中气”^⑥。“中”通“忠”,指国家离乱时的忠臣。孔尚任就是围绕“忠臣”这一正面形象,对剧本中的左良玉进行整体设计的,而“忠义”这一特质,遂成了《桃花扇》全剧中左良玉的性格底色。

“忠”确实是历史原型左良玉的性格元素之一,但这一历史人物的背后还有若干复杂的性格特点,左良玉在许多历史事件中的行为动机亦不可一概而论。甚至从不同的角度出发,人们会对左良玉作出高低不一甚至截然相反的评价,有人斥其为“盗贼之

① [清]孔尚任:《桃花扇》、《桃花扇凡例》,吴书荫校点,辽宁教育出版社1997年版,前言第8页。

② [清]孔尚任:《桃花扇》第十一出《投辕》,清康熙刻本。

③ [清]孔尚任:《桃花扇》第十三出《哭主》,清康熙刻本。

④ [清]孔尚任:《桃花扇》续四十出《余韵》,清康熙刻本。

⑤ [明]文秉:《甲乙事案》卷下,《明季史料集珍 甲乙事案》,台北伟文图书出版社1976年版,第181页。

⑥ [清]孔尚任:《桃花扇》、《桃花扇纲领》,吴书荫校点,辽宁教育出版社1997年版,前言第17页。

余”^①，亦有作者所倾向的那些誉之为“中原健将”^②之人。《桃花扇》中并非没有作者对左良玉自负、不顾大局等缺点的批评与思考，例如借复社吴英箕批评其“不学无术”^③，借门客柳敬亭责备其不应允许士兵南下侵扰，^④借麾下将士之语反映其骄矜自负等^⑤，它们大多以一种较为隐晦、间接的方式表现出来，却也让左良玉的形象更加生动完整。

历史剧的题材性质以及传奇本身的内容、结构特征，无疑在一开始就对《桃花扇》中关键人物的形象塑造提出了较高的要求。作者孔尚任所成功创造出的艺术真实，不是历史材料的镜像，而是在尊重历史、注重实录的前提下，经过合理虚构而产生的既符合真实又饱含个人情感的主客观统一。

[作者单位：南京大学文学院]

① [清]陈田：《明诗纪事》辛签卷十，商务印书馆1936年版，第3161页。

② [清]尤侗：《西堂诗集拟明史乐府》、《宁南恨》，清康熙二十三年刻本，第92页。

③ [清]孔尚任：《桃花扇》第三十三出《会狱》，清康熙刻本。

④ [清]孔尚任：《桃花扇》第十一出《投辕》，清康熙刻本。

⑤ [清]孔尚任：《桃花扇》第十一出《投辕》，清康熙刻本。

无的放矢的“整体性”追求^{*}

——也谈导演与戏曲的遇合

路 遥 王 耿

摘 要:西方戏剧和中国戏曲,都有对“整体性”的追求,只是整体性的内涵不尽相同。当自觉于西方戏剧语境的“导演”、“闯入”戏曲世界,势必会带来一系列变化,两者会有矛盾,也因此产生论争,简单的肯定或否定戏曲“导演制”都是武断的。探讨这些问题应该对戏曲演剧整体性建构的标杆有所重视,新时代下的观演关系,不失为一个订立标杆的逻辑基点,倘若认可戏曲导演制,这一基点当是实现演剧整体性的重要参照。

关键词:戏剧 戏曲 导演 整体性 观演关系

导演,作为一项职业,诞生于西方戏剧(以下简称“戏剧”)的语境,是19世纪戏剧发展的历史必然。之后,导演学科经丹钦科和斯坦尼斯拉夫斯基(斯坦尼)的理论阐发而渐趋成熟,大量成功的实践,也让导演者获得了在戏剧创作中的话语权。20世纪以来,伴随着西学东渐的大潮,导演作为职业,渐次在中国的戏曲演剧界显山露水。有人认为只要方法得当,当是好事,能给戏曲的艺术表现增添活力,“戏曲发展到今天,已不可能退回到不用导演的时代,因此要不要导演已不是一个问题;现在的问题是如何培养出有益于戏曲发展的导演,更好地发挥导演的作用”^①。但也有学者质疑“戏曲导演制”,认为导演的“闯入”破坏了戏曲固有的审美特性,甚至“毫无疑问”地认定,“在戏曲导演制的前提下,导演自觉不自觉地以西剧的思维方式苛求戏曲艺术,必然强化戏曲艺术‘剧’的思想意识,而弱化‘戏’的审美意味”^②。我们自然不能武断地给他们贴上民族虚无主义或民族保守主义的标签,本文也不打算对这一论争作一裁判,只是想把这个问题做一番拆解:其一,西方戏剧为什么需要导演;其二,中国戏曲是否有导演“自觉”的内在需求;其三,若问题二解答不了、混沌不清,那可从什么角度启发思考呢?

^{*} 本文系山西省艺术科学规划课题“贾樟柯电影研究”阶段性成果(项目编号:2016C17)。

^① 王安葵:《中国戏曲导演的作用》,《艺术百家》2013年第3期。

^② 邹元江:《对“戏曲导演制”存在根据的质疑》,《中央戏剧学院学报》2005年第1期。

一、“整体性”的追求——导演自觉的历史原因

导演的自觉,是戏剧在 19 世纪发展的历史必然,是戏剧领域在诸多演剧要素开始自觉,同时遭遇现实主义文艺思潮之际不得不产生的应激反应。汉语“导演”一词对应于英文的“director”(美)、“producer”(英),若仅望文生义,便是“指导者”、“制作者”之意。的确,导演要面对剧本、表演、舞美、音效甚至观众等要素,便是“指导者”,上述要素聚合为演出,他便是此文本的“制作者”。纵观戏剧史,戏剧文本的所指边界即在上述演剧要素间飘忽不定,或只取其一,或包揽若干。最早有重文轻戏、过分倚重文学的时期;尔后伴随人类理论认识水平的提高、职业分工的细化,又有了表演的自觉,甚至异化为明星崇拜的阶段;再有由技术进步而带来的舞美革新等,更使得要素间的关系日趋复杂。当现实主义思潮席卷欧陆,现实主义美学所要求的“塑造典型环境中典型人物”的“客观幻觉原则”被托抬至历史最高。因为此前的浪漫主义时期,创造的舞台幻觉乃更偏于“主观世界的幻觉”,相比于现实主义的幻觉要求更容易完成。这时诸多演剧要素必须用一个语调发出“真实”的声音,“整体性”遂成为历史必然要求。“真实”变成现实主义戏剧文本吸纳演剧要素、整合其间关系的原则,整个文本的最高任务就是“创造客观幻觉”,这都需要一个规则的制定者和执行者——导演。

英国戏剧家戈登·克雷格曾坦言:“我是把‘剧场艺术’作为一个整体来谈的。”^①众所周知,大师技术上的强项在舞美设计,但他并未局限于此,而是顺应西方 19 世纪 70 年代以来伴随着德国梅宁根剧团的轰动演出而蔚然成风的导演中心制,在此基础上提出以剧场为整体文本观念的戏剧自足结构。如何将各要素整合在一起,历史上一直是个难题,需要有一个统领的人。古希腊的悲剧家、文艺复兴时的莎翁、指导过魏玛剧院演出的歌德……他们所做的就是发挥一种职能,还不是一种职业。后来梅宁根公爵整肃剧团纪律,亲任导演,始开这一职业之滥觞。梅宁根的做法启发了安托万,但后者为追求逼真把舞台搞得琐碎不堪,其中原因在于新派生出的导演虽有“整体性”诉求,也知道综合的目的在于“创造客观幻觉”,却一时未找到“整体性”参照的标杆。

导演理论到了心理现实主义大师丹钦科和斯坦尼斯拉夫斯基才逐渐成熟,“最高任务与贯穿动作”或许是斯氏体系最有价值的学说之一。如果说导演是在舞台上“书写”文本的作者,那这里的最高任务就被赋予了演剧要实现的最终目的之意义,相当于导演再创作的目的;戏剧是对行动的摹仿,贯穿动作就是导演紧紧拽在手里的“金线”,它串联起文本内的各要素,在导演这个“更高的”作者看来,它们都是自己创作的对象,

^① [英] 戈登·克雷格:《现代剧场艺术的某些不良倾向》,李醒译,杜定宇编《西方名导演论导演与表演》,中国戏剧出版社 1992 年版,第 101 页。

扯动贯穿动作线就是调动它们,于是也有了创作方法上的意义。受丹钦科影响,斯氏肯定了剧本在诸要素中的基础地位,同时承认活人表演的主体作用,因此在读解剧本的前提下,确立演出的最高任务与贯穿行动,并由此统一全剧组的认识与理解,再以演员的言语行为舞台行动的支柱,组织串联起其他要素。斯氏同时强调音效、舞美等部门要化“机械的技术制作”为“有机的艺术创造”,也要“体验”,但仍是为表演服务的。他认为,维持演出贯穿动作的方向和连续,就能奔向演出最高任务。于是这个新的整体性文本就在“人的有机天性”的指引下,完成了统一,获得了生命。

历史地来看,无论是作为职能的导演,还是作为职业的导演,其工作性质经历了几个阶段的变迁:一、指导单一演剧要素的制作,如辅导演员朗诵、形体等;二、演剧要素行政层面的管理,如负责剧团日常纪律、商业营销等;三、演剧要素艺术层面的组织,使演出呈现完整性、统一性,形成艺术综合,保证整体文本成型;四、风格化演剧效果的追求,导演创作主体意识的觉醒,即导演已不满足于亦步亦趋的图解剧本,而强调自己的二度创作主动权。一、二两个阶段的职能应是任何艺术门类都具备的,而三、四阶段才是独属导演的,即如何综合整体和如何解释原剧本,成为丹钦科意义上的“组织者”和“解释者”。

以上粗略地概述了导演在西方戏剧语境中自觉的历史原因,是出于戏剧发展的内在要求,那么中国戏曲的语境中是否有上述内在要求呢?是否也需要一个“指导者”、“制作者”?或者历史上有过这样的职能遗迹呢?

二、藏在戏曲发展中的“导演”潜流

中国戏曲演剧界之前尽管没有“导演”这一称谓,却一直有导演“职能”存在,由文人或艺人兼行,成为隐藏在唱念做打之下的一股潜流。

宋元时期,官办教坊中即有“色长”,他们本身既是演员,也任教习,亦有领导、组织排练的功能;这一时期的民间行院、书会里,“书会才人”也担负起撰写剧本、指导排练,并在平时潜移默化提升演员艺术修养的职责。时至元代,与民间剧人打成一片的文人越来越多,关汉卿即典型代表。明清两朝,文人家班粉墨登场,元以来形成的文人—艺人关系渐趋组织化、规范化,李渔可作典型代表,“手则握笔,口却登场,全以身代梨园,复以神魂四绕;考其关目,试其声音,好则直书,否则搁笔,此其所以观听咸宜也”^①,同时更是身兼管、教、编、导多重身份,中国戏曲演剧的舞台呈现出从未达此程度的“整体性”。清雍正年间,士大夫蓄养家优被限,导致家班解体,伶人散落民间,改由班主代劳;缺乏了文人的剧本依托,其实也就挣脱了曲牌体的桎梏,获得了自由空间,敷衍花

^① [清]李渔:《闲情偶寄·词曲部·宾白第四·词别繁减》,翼圣堂刻本。

部的民间戏班可以高腔乱弹,倒也活得风生水起。花雅是否“争”过,尚存悬疑,且待考证,或许雅部根本看不上这个摹仿体,而名演员当是核心竞争力,围绕名角整合演剧要素的主角也就出现了。以台柱子为基点,攒戏、说戏、排戏,成就了梅程尚荀、余言高马等所谓同光十三绝,把中国戏曲表演艺术各方面都提到了一个新的高度,伴随这段演剧史谢幕,另外一场中国话剧艺术也粉墨登场。20世纪20年代南国社、戏剧协社、复旦剧社、辛酉剧社等掀起了爱美剧热潮,借鉴外国戏来磨砺本土戏,尤其是“难剧运动”,无论对导演还是演员包括演出的各个要素,不仅使中国戏剧导演的建构迂回行进,同时,对于中国戏曲的编、导、演都产生了影响。例如,辛酉剧社的朱穰丞在斯坦尼《我的艺术生活》、《演员的自我修养》等著作的启发下,形成了自己导戏的一些特点,特别是导演的主体意识和自我表达观念领先当时。朱穰丞发现并一手培养了演员袁牧之,其舞台表演形神兼备,成为当时演艺界首屈一指的“千面人”。正如马俊山所说:“他(朱穰丞)把导演和原创剥离开来,使之成为真正的二度创作,为导演艺术开辟了道路。在导演实践中,他以演员为中心,强调演个性,演心理,推动话剧表演艺术前进了一大步。他最早尝试运用斯坦尼体系来解决中国的艺术问题。”^①此外陈大悲、丁西林、欧阳予倩、熊佛西、田汉等共同营造了戏剧热,不久时过境迁,剧场外已然红旗飘飘了。

斯坦尼说:“导演的创作力量何在?就在于他善于激发演员的意志,善于使他们发生兴趣并唤起他们的想象。”^②回看这一大部戏曲演剧史,“导演”职能大致在以下三方面展开:第一,剧本的舞台性调整,意在调和案头、场上的分立,如李渔倡导的“立主脑”、“密针线”;第二,提升演员的内外部演技,用程式体系完成脚色塑造,再借“唱曲宜有曲情”^③等训诫,要求演员真实地感受戏中角色的情感变化,强调内部体验,由此完成“表演本身”的整体性;第三,剧场“整体性”的完善,如安排调度、调整程式、协调锣鼓、平衡角色行当等。如果按照戏剧的标准,上述职能尚难构建一个西方演剧意义下严谨、完善的演剧文本,总会顾此失彼,即便是对剧场整体性的追求,也多是出于追求演出娱乐效果之目的。当然也会有艺术本身的自觉,但更多时候恐怕免不了被曲词作者的“诗言志”所绑架,在折子戏杂耍的语境下,这点“完整性”几近消失不复。

三、整体性戏剧的导演对戏曲“整体性”的追求

导演的自觉是和西方戏剧的幻觉传统分不开的。即便是浪漫主义戏剧,也是创造

① 马俊山:《论朱穰丞对中国话剧导演艺术的独特贡献》,《南大戏剧论丛》第十一卷第1期。

② [苏]玛·阿·弗列齐阿诺娃编:《斯坦尼斯拉夫斯基体系精华》,郑雪来等译,中国电影出版社1990年版,第183页。

③ [清]李渔:《闲情偶寄·演习部·授曲第三·词别繁减》,翼圣堂刻本。

主观世界的幻觉,这和布莱希特的反幻觉戏剧还不是一回事,幻觉传统保证了西方戏剧发展主流的“代言体”血统。代言的对象是角色,角色生活的情境要用剧本框定,这也同样保证了西方戏剧文学的发展脉络不断,不管戏剧整体文本的边界如何变幻,剧本始终不会遭偏废,也就是说,当“整体性”成为历史新诉求,剧本要素必为综合的基点。因此,当导演自觉后,无论是理论还是实践,“二度创作说”始终是主流导演流派坚守的底线,他们的首要目的还是在舞台上“演故事”。

西方演剧整体性的诉求,正是当“演故事”的诉求和现实主义的客观性诉求遇合时才出现的,前文已述——“以前”也演故事,但演的是“浪漫主义思潮”及之前的故事,其幻觉不难塑造,只是到了现实主义思潮下,“典型环境—典型人物”的幻觉塑造有了难度,才需要演剧诸要素齐心协力,在导演的指挥下克服困难,创造好“客观幻觉”和“演”好现实主义的故事。

如果说李渔的“整体性”诉求更多是出于经营戏,那么戏曲在纯粹的艺术语境下,有“整体性”诉求吗?是“演故事”吗?现代戏曲理论研究自《宋元戏曲考》发轫,然静安先生未考明清,更不屑汉唐,乃是认为两个时段未有“真戏剧”。真戏剧,“必合言语、动作、歌唱,以演一故事”,才算“意义始全”^①。“戏曲者,谓以歌舞演故事也”^②,“唐代仅有歌舞剧及滑稽剧,至宋金二代而始有纯粹演故事之剧,故虽谓真正之戏剧起于宋代,无不可也。然宋金演剧之结构,虽略如上,而其本则无一存,故当日已有代言体之戏曲否,已不可知。而论真正之戏曲,不能不从元杂剧始也”^③。静安先生认为宋之前的所谓“准戏剧”没故事,明清传奇又不够“自然”,“人工”气过足,皆不足道。不过实事求是地讲,他特别推崇的元杂剧,在故事的“完整性”上并非无可指摘,故事里四折的安排,有时多有“随意”,往往有不关乎整体情节的部分。而动辄几十出、上百出的明清传奇更是如此,文人借着诗性言志,比较率性,并不太理会叙事“整体性”,抒情性反是自觉追求。可以说,这样的抒情情结乃是顺着诗文化之余脉流淌至今的。当然静安先生对明清传奇似心存“偏见”,这里暂且不论,他认为戏曲是要用“歌舞”化的代言方式展现故事,故事也理应自然。

王国维是在西学东渐的历史背景下成书《宋元戏曲考》的,深受西方文化思想浸染,曾扬言“要根除旧剧”的胡适先生,居然也作序《缀白裘》,阐明其“删繁就简”的剧本修整理念,以此强化情节性。这或许是立足于一种实用主义的立场解决剧本的整体性诉求?剧本的“逻各斯中心”不是歌舞,亦非表演,而是故事?我们不必奉他们的理论为金科玉律,但谁又能否认观众看戏也喜欢看故事呢?这样说“戏剧”似无可厚非,但在过去的乡野间里围观戏曲,情况并不尽然。

① 《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社 1957 年版,第 36 页。

② 《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社 1957 年版,第 201 页。

③ 《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社 1957 年版,第 68 页。

其实人类演剧史上第一个严谨、完整的导演体系——斯坦尼斯拉夫斯基(斯氏)体系,就是上述“演故事”理念的产物。斯氏真是位实在老人,从不空谈玄妙理论,他的《演员自我修养》就是一本“故事书”,其中的“我”、托尔佐夫、马洛列特柯娃都是有趣又可爱的人物,“注意力练习”、“假使”练习,都是有趣的小“故事”,让人忍俊不禁。谁要是能把此书搬上舞台,不仅可作喜剧,于戏剧演出史、戏剧教育史,都是功德无量的事。这样的实用理念,终被斯氏服务于舞台。莫斯科艺术剧院开张之初,契诃夫式的“生活流”追求戏剧生活化,淡化冲突。在丹钦科“事件分析法”的启发下,剧本情节被认为是由一个又一个的事实组成的,重要的事实称“事件”,事件引起“舞台行动”,促发“矛盾”生成或解决,改变人物关系及命运,引发新的行动,而“新行动”又导致“新事件”,生成“情节”。于是,曾被亚里士多德认定摹仿行动为首要特征的戏剧,被“事件”这一元素重新拆解,再借“行动、矛盾、事件”的内部张力重构于舞台。借此,斯氏将首尾不变、平淡无奇的吃饭、睡觉、发牢骚排成了幸福形成、生活断裂的“故事”。斯氏有了“故事”作蓝本,同时也有了创造故事客观幻觉的诉求,接着以此为方向,最终实现了演出的艺术完整性。

导戏也得“演故事”,似无异议,这一现在看来好像“ $1+1=2$ ”的公理,其实并不那么简单,言其不证自明似乎牵强。至少歌剧、舞剧,重点就不在“故事”,歌剧大师瓦格纳的“整体艺术说”也不一定只是“演故事”。那中国戏曲就能往上套?翻翻戏曲导演的教科书,“事件分析法”、“行动分析法”大行其道,皆取道当年斯氏门徒古里叶夫老专家的中戏讲学。话剧导演艺术家、教育家徐晓钟先生的《导演艺术的基本特性》一文也被拆解,其间关于导演特性与职能的语句以及“组织舞台行动”的词章,都被安插于某本戏曲导演教科书中,很多语句甚至改都没改。斯氏体系的核心学说或是“最高任务与贯穿动作”,在剧本、演员、剧场三个层次都有体现,照此排戏,即能保证舞台行动的目标、方向与统一性、连贯性;这显然是以剧本的叙事情节线索为准绳的,拜师斯门,即承认导演排戏要“演故事”。

于是,我们看见大批戏曲导演粉墨登场,不少话剧导演也跃跃欲试。折子戏当然不需导演,导演要导的是整本。面对原剧本,如何删繁就简理出“故事”?着实有点难度。例如2008年北昆的《西厢记》【拷红】一出与“最高任务与贯穿动作”关系不甚紧密,故被删去。可是略去如此名段,重故事而轻歌舞,还是“西厢”吗?不过也有不顾“最高任务与贯穿动作”的情况,例如2015年苏昆的《白蛇传》——白蛇母题历来有各色演绎版本,此版情节自“游湖”起,至“合钵”终,按照导演的话说是追求典雅,淡化矛盾,写出人性,讲究神韵。问题是那么激烈的演出场面——无论是【水漫】的海陆大战,还是【断桥】夫妻姐妹的情感纠葛,前者矛盾直指法海,后者纠葛缘起许仙,只是这两条导火索都未做好铺垫——法海“强理灭情”没展现,许仙“迂腐软弱糊涂”亦未很好交代;导演原意是要淡化矛盾,舞台呈现上矛盾的爆发却异常强烈,但恰恰缺少了矛盾爆发的铺陈酝酿。完整故事的“文武昆乱综合”是否需要一种内在“最高任务与贯穿动

作”线索串联？如此重歌舞而轻故事，是否易使演出流于“炫文弄武”的折子敷衍？实在两难。若遵循中庸之道，来个“话剧加唱”，恐怕两边都不讨好，这究竟是导演抑或是戏曲的尴尬呢？其实，相比“演”故事，“讲”故事似更贴近戏曲传统，即便没副末开场、插科打诨、背躬间离，观众也早对剧情了然于心，他们也是喜欢看技艺的，但又不能否认故事在串联技艺片段上的作用，打斗、唱段都是安排在剧情这条线上的。静安先生的“歌舞演故事”，被曲解为“故事引歌舞”，也不甚过分吧？正是歌舞性与戏剧性的矛盾纠缠，才成就了戏曲的综合特性。

四、探寻戏曲新“整体性”建构的逻辑基点

其实，戏曲的文本边界一直在变，有时是剧本，有时是表演，其整体性的内涵也就一直随着衍变了。过去重文轻戏，讲究文的规范与曲的格律，就是要通过它们保证全本的案头整体性。当然也有的作品自由放任，那是追求文人士大夫的情志整体性。之后李渔“立主脑”、“密针线”，主要还是意在强调案头、场上联系——剧本要有故事可演，至于怎么演——场上的演出整体性协调问题，却内化于家班利益整体性之中，多少掩盖了艺术本身的诉求；发展到后期，往往又演变为只倚重演员的技艺本身，追求技艺整体性，严重时炫舞弄技，此整体性甚至不顾、排拒演员的内在体验，全班配合名角，力保明星效应整体性。

邹元江先生认为戏曲不需要形成综合性的整体——“戏曲艺术的本质正是表现的‘支离破碎性’，即它是非综合的纯粹艺术样式……戏曲以它非综合的间断性，解构了综合的整一性……一个个独立的单子，处处构成闪耀夺目的审美观赏。”^①诚然，戏曲的剧本、表演、音乐，甚至表演中的唱腔、身段，乃至脸谱都可以单独拿出来把玩欣赏，以前不就有度曲、听戏的习惯吗？不过伴随着生活方式的巨变，上述历史上的欣赏模式，现在不一定是观赏戏曲的常态了，我们或许能抓住当下戏曲观演环境中不变的因素，以此出发考察戏曲新整体性建构的逻辑基点。

首先，戏曲的演出、观赏场所基本不是过去的戏楼，而是由“administrator”即“管理者”、“遗产管理人”（如北京的“大戏楼”，更多是被当作文化猎奇消费的对象，其融餐饮于一体，甚至停车场保安都学武生吆喝，应被放在文化产业语境中讨论）置换于西式剧场。第四堵墙和暗下的场灯隔绝了观演双方，观众对号入座、行动不便且全部直面舞台，彼此无法交流，跑堂小二换成了劝阻看官随便移位的引座员，这样一来就多少缺失了对单纯技艺追捧的物理基础。

其次，现代观众的审美偏好和情趣在变。他们耳濡目染于戏剧、影视，也领受各种

^① 邹元江：《对“戏曲导演制”存在根据的质疑》，《中央戏剧学院学报》2005年第1期。

文化样式的熏陶,这更是一个快节奏、去中心、多元化的美丽新世界,不可能期望戏曲黄金时代的观演景象,况且那其实也是当下的一种娱乐至死。单纯、孤立地欣赏戏曲的技艺美,现在不必非去剧场——剧本可案头阅读,唱腔可在家聆听,随时打开电视和网络甚至掏出手机都能欣赏折子片段,戏曲以往观演关系得以建构的心理支柱似也动摇了。

有一种说法认为,观众是戏剧艺术的最后一个参与者,没有他们,戏剧是不完整的。毕竟这种当众表演、集体观看、共时共场、当堂反馈的魅力,乃戏剧独有、戏曲更甚,故也有理由将“观众”这一要素融入戏曲的“新文本”。诚然,戏曲的衍变史其实就是一部观演关系变化史,随着社会生活的不断丰富、舞台元素的不断增加、人们情智的不断丰满、多元化审美趣味和审美品位需求的不断提升,简单地冠以观众浮躁、功利的帽子或许也是草率的和不负责任的,应该努力以“新观演关系”为逻辑起点,探寻戏曲演剧整体性的方式。

戏曲不可能无视戏剧、影视的影响、冲击、挑战,戏曲工作者也不可能把戏曲封存起来。如果承认导演的存在,那他就不可“缺席”于剧场,演剧要有他的“话语”存在。但戏曲是高度程式化的,程式化的技艺已内化于行当的表演之中,是先于导演存在的,导演的工作只能是对不同程式的加工组合,以求产生新的舞台语汇。姑且拿晚会总导演的例子做参考,不知是否合适?一台晚会有很多节目——歌舞、相声、魔术、杂技,当然也少不了戏曲,总导演当然不必过多过问每个节目本身,他的作用在于选择节目,并调整各入选节目的顺序,使老少皆宜、南北共赏、动静相配、情理交融,但必须首先要有总立意——这又免不了意识形态的宣导(尽管会引起争论,甚至有人厌烦),也可以是团圆的温馨、离别的乡愁,还可有赈灾晚会的众志成城……不一而足,这些就是晚会“整体性”的标杆。甚至还能拿足球教练类比——前锋、中卫、后卫、门将各有一套“程式”,他们从小训练,技艺烂熟,倘若不靠比分定输赢,那随便怎么玩都行,也不需教练了。但有了比赛规则也就有了“整合原则”,教练的作用就在于塑造球队“整体性”以保证赢球,哪怕打假球——输球输得像,这虽然也可以叫作“整体性标准”,但为人不齿。导演作为指导者、制作者,其实就是一种系统论的思维产物。戏曲导演的尴尬,就在于找不到这样的整体性标杆,“演故事”未尝不可,“抒情志”亦是选择,只是这个标杆的建构要有所考虑。

指出导演完善戏曲“整体性”的标杆所在是一篇大文章,需要有志者认真探索,但在当下现实的层面,面对不同观众、不同剧种、不同剧本,还是有很多具体可行的事可做。似也不必拘泥于“故事”或“程式”,毕竟变数太多,只是要把握不变的要素,比如新的“观演关系”,以此为参照,就能让导演于戏曲的合理性站得住脚。当然,除了整体性外,还有演剧风格化的追求,这就是后话了。

[作者单位:太原师范学院基础部;南京大学文学院]

追寻戏剧史上的失踪者任家璧

张 军

摘 要:任家璧这个名字对戏剧史来说全然陌生,向不见载于戏剧(新剧)“正史”。据笔者考证,任家璧很可能是1901年初南洋公学首演亲历者,1903年育材学校暨老城厢内首次学生演剧发起人,^①是上海学生剧第一位有姓名可考的参与者;其所参与或发起的这两次演出,是中国现代戏剧切实可考的最初两次活动,重要性不言而喻。^②多年来,笔者对任家璧其人生平进行考证,认为由其“个体发育”情形可以管窥现代戏剧发端期众多参与者(包括日后未成为职业剧人者)的多维面相,如家世出身、教育背景、人缘际会、社会身份等,以及其对戏剧的认知、参与演剧契机、与传统戏曲文化的关联及日后生涯与戏剧的关系等。这不仅可以补充、修正以往戏剧研究关于初期学生剧活动之“传闻异辞”,有助于理清现代戏剧发端之脉络,且可以由此揭示出学生剧活动与晚清政治、社会生活的复杂关联。

关键词:任家璧 早期话剧 南洋公学 育材学校(南洋中学)

任家璧这个名字引起我的注意,是在反复阅读1922年开始连载于《戏杂志》的那篇《二十年来之新剧变迁史》(署名鸿年)的时候:

南洋公学二班生任家璧。因事转学至育材学校(即南洋中学)。至翌年孔子圣诞日。任君发起演剧。因是素人演剧之风。遂日盛行。^③

熟悉那段戏剧史的都知道,在既有的戏剧史架构中,这段话是难以安放的:任家璧,是一个戏剧史中从未出现过的名字;育材学校(1904年更名南洋中学,为行文方

① 请参阅拙作《子虚乌有的早期话剧开山之作:〈官场丑史〉——兼论以南洋公学为中心的上海初期学生剧活动》,《戏剧》2008年第3期。

② 请参阅拙作《论本土现代性与中国现代戏剧的发生》,《戏剧艺术》2013年第6期。

③ 《戏杂志》1922年尝试号。以下凡引述该文(见《戏杂志》1922—1923年尝试号、创始号、第3—5、7—9号)及朱双云《新剧史》(上海:新剧小说社1914年)、汪优游《我的俳優生活》(《社会月报》1934年第1—3、5期)等,不再一一注明出处。

便,涉及演剧活动时,本文一律称“育材”)演剧,在最早的新剧专著朱双云《新剧史》中仅有“甲辰(1904)秋七月。上海南洋中学及上海民立中学并演新剧”的简略记载。《新剧史·内史·春秋》称:“南洋(即育材)民立二中学。每于孔子诞日。开会纪念。是岁则滕以自排新剧。……演者观者并兴会飙发。目为旷古未有之盛举。……自此以往。素人演剧之风日炽。”

仔细阅读鸿年与朱双云这两段文字,就会看出其间有明显不同:朱双云对育材和民立演剧起始时间定位为1904年;鸿年文没有明确指出时间,但认为育材演剧才是学生剧(“素人演剧”)滥觞,自然较民立为早,与朱双云所谓两校“并演”造成“素人演剧之风日炽”的说法不同。

再看一下汪优游所撰《我的俳優生活》一文。显然,汪优游是在某年孔诞日看到育材演剧后,“到了(按应即1904年)孔诞之期”,才发起民立演剧的。可见育材首演最晚应发生在1903年。

检阅资料可知,《新剧史》提到的育材1904年秋那次演出,当时即有报道。《警钟日报》1904年10月7日(农历八月廿八日)第225号有《育材学生演剧续志》新闻一则。^①同年农历九月创刊的《二十世纪大舞台》第1期亦有《记育材学生之唱戏》报道,称育材“自去冬以来。即亲自排演各新剧。迄今半载有余。……前因八月二十七日。系先圣孔子诞辰。该学生等遂发起举行祝圣典礼。即于是晚八点钟起至二点钟止。在校内开演”。其后并详列剧目,为《张汶祥刺马》、《拘叶》、《张廷标被难》和《监生一班》。^②由该报道可推知,育材于1903年即有演剧活动。然《新剧史》对此不着一字,可知朱双云对育材演剧情形颇为隔膜。^③

那么,《二十世纪大舞台》所谓育材1903年“排演各新剧”事,与鸿年所述任家璧发起的那次演出,以及汪优游1904年发起民立演剧之前所看到的育材演出,是否所指相同?我想,无论结论如何,这三则叙事皆指向育材,已足以凸显其在学生剧活动中的重要性:这应该是1901年初南洋公学首演后,又一处重要的学生剧活动“基地”,综合以上说法,可以认为正是育材演剧将学生剧从南洋公学所在的偏远的徐家汇带到了学校密集的老城,首开城内学生演剧之风。由此,自1904年始,以民立中学的参与为重要标志,学生演剧迅疾风行沪上。

如此看来,对鸿年文章所述任家璧发起育材演剧事,戏剧史显然重视不够。研究

① 此据陈奇《〈俄事警闻〉〈警钟日报〉篇目汇录》,贵州人民出版社2005年版。从题意判断此前应还有一篇报道,可能系因第221—223号缺失,未见载。

② 需要指出的是,此次育材演剧在多种戏剧史中被误植为南洋公学演剧,如最新出版的田本相主编《中国话剧艺术史》(江苏凤凰教育出版社2016年版),见该书第1卷第19页。

③ 《新剧史》对1904年育材、民立演剧时间的记载前后矛盾,前面说演剧在“秋七月”,后面又称在孔诞日(农历八月廿七日)。

的难度是显而易见的:这位育材首演发起人任家璧,除该文外,未有任何踪迹可循。孤证难立,或许即因此,从未有迹象显示,有研究者认真对待过这段叙事。更兼作者鸿年的真实身份也难查考,实际上,这篇文章较朱双云和汪优游的记述甚少被引用,原因再明显不过:在一片混沌的初期新剧史中,这段叙事……不,不是无法安放,准确地说,这段叙事因无法与《新剧史》所给出的架构相吻合,无法在《新剧史》搭建的既有框架内得到安置,因此,被有意忽略了。前揭文献中,指向育材首创城内学生演剧者有三篇,只有朱双云《新剧史》咬定其首演于1904年。三比一,却未能撼动《新剧史》强大的话语权。育材演剧一直被置于一个绝对次要的评价中,远逊于民立演剧,固然有其他原因(如公认的新剧大家汪优游即出身民立),然《新剧史》的强大影响恐难卸责。考虑到朱双云本人亦民立校友,谓《新剧史》有宗奉民立为城内演剧之始之嫌,恐非妄言。^①

鸿年此文开始连载的1922年,距离新剧初创尚不久远,当年那些活跃分子大多依然活跃,可以想见,作者若向壁虚构,风险过大。虽然作者本人及文中提及的任家璧、“任公”等见首不见尾,但作者显然对那段历史相当熟稔,掌故信手拈来,来龙去脉颇为周详。尤为显著的是,文章开篇对南洋公学首演的描述相当详细,不仅与《新剧史》掲載的信息完全吻合,且细节远为丰富。由此可知作者断非信口雌黄,对学生剧发端的情形应较为了解,庶几可以提供《新剧史》叙事之外的一些线索。

如此,该文独家披露的任家璧发起育材首演事,便值得深入考究了。

一、“因事转学”

首先需要确定的是,任家璧发起育材首演的时间。

循着鸿年文章的踪迹,可推知任家璧演剧活动之大略经过:作为南洋公学(以下称“公学”^②)中院(中学部)二班之一员,他很可能参与了1901年春节前在班级教室内的那次首演,即中国现代戏剧有确切记载的第一次演出,之后,按照鸿年的说法,“因事转学”,从地处西南隅的徐家汇,来到位于老城厢的育材学校,“翌年”孔诞日发起育材首演。

这个“翌年”究系何年?

顺着文意,起初我以为是指公学首演之“翌年”:公学演剧在“前清庚子年”末,论公

① 朱双云《新剧史》对早期学生演剧的记述是有取舍的,这或许是因为他较任家璧、任榆等第一批学生剧演员年轻六七岁(朱双云应出生于1889年),未曾得见最初几次演出,客观上造成了记述的缺失。实际上,《新剧史》出版未久,即有批评之声,如署名胡同张的剧评人称“癸丑某君刊剧史,事实有未符处,老前辈亦多所遗佚”云云,便是一例。语见《周郎集》“剧评”第1页,周维新自刊于上海,1918年。

② 南洋公学后来曾多次更名,有高等实业学堂、工业专门学校、交通大学、南洋大学等名称,为行文方便,本文不作分别,一律以“公学”呼之。

历已来到 1901 年初。^① 这个“翌年”，是指农历辛丑年(1901)，还是公历 1902 年？鸿年写作此文时，官方虽已采用公历，然农历仍通行民间，这个“翌年”尚难定夺。《新剧史》对育材演剧的记载始于 1904 年秋，那一天，育材与民立中学“并演新剧”。据育材校史，任家璧此时已毕业，^②不可能参与演剧。汪优游也说，他是看了育材演剧后，至少次年孔诞日才开始演剧的。民立中学虽以 1903 年为创始日，实际开学已是 1904 年初，^③汪优游演剧最早应在 1904 年。可见朱双云的记述不尽准确，最晚在 1903 年孔诞日，育材应该还有一次演剧，这就是任家璧发起的那次，汪优游看了他的演出后，次年发起民立演剧，于是才有两校“并演”新剧的盛况。

显然，“因事转学”之“事”，可能发生在 1902 年。

鸿年的含糊其辞使人颇不得要领；但转念一想，又从反面启人新思：“因事转学”——系因何事？这必是一件为人熟知，对过来人无须多言即可心领神会之事，故而不必大费辞章。检阅校史，我恍然大悟，此“事”，乃是指公学 1902 年 11 月那次著名的“墨水瓶事件”。^④ 当时，中院学生不满校方对学生的处置，全体退学，在蔡元培及中国教育会的支持下，^⑤另组爱国学社。此事轰动一时，被认为是中国学运的开山之作，远在日本横滨的《新民丛报》也立即辟专栏加以报道，发表学生代表贝寿同等的公启，刊登爱国学社师生于张园的集体合影及 145 名“退学生名单”。^⑥

有此背景，就可以明了任家璧转学是在 1902 年 11 月间，演剧自然就是 1903 年孔诞日了。公学校友章宗祥的《任阙斋主人自述》证实了上述推断，他确认，任家璧确系当时退学者之一，^⑦但是，《新民丛报》刊登的那个 145 人名单里并没有任家璧，此何故？笔者认为，这份名单应该是 11 月 16 日出校学生名单，至于 11 月 19 日在张园集会决定另组爱国学社时加入学社的公学学生，仅为 55 人，^⑧因其他人有的被劝说返

① 1901 年元旦为农历庚子年十一月十一日，辛丑年春节乃公历 1901 年 2 月 19 日。本文涉及时间除注明外一律采用公历。

② 请参阅《上海市南洋中学师生名录(1896—2006)》，上海市南洋中学 2006 年版，第 14 页。

③ 李纯康：《上海学校溯源》，《上海研究资料》(续集)，上海书店 1984 年版，第 355 页。

④ 1902 年 11 月 5 日，中院五班文科教习郭镇瀛发现自己座位上有一只空墨水瓶，认为是学生捉弄他。后有人诬告此瓶为学生伍正钧放置，学校应郭的要求，宣布开除伍正钧。五班学生与校方交涉，学校总办(校长)汪凤藻决定开除五班全体学生，引起全校学生义愤。教师蔡元培居间调解无效，于是全体学生于 11 月 16 日愤而出校，史称“墨水瓶事件”。

⑤ 中国教育会 1902 年春成立于上海，干事长(总理)为蔡元培，会址在泥城桥福源里(今西藏中路一带)，爱国学社及《苏报》社也设在此处。

⑥ 报道题为《南洋公学学生出学始末汇记》，见《新民丛报》第 21 号，1902 年 11 月 30 日出版。

⑦ 见《上海文史资料存稿汇编》第 1 册第 39 页，上海古籍出版社 2001 年版。

⑧ 见蒋慎吾《兴中会时代上海革命党人的活动》，徐蔚南编《蔡柳二先生寿辰纪念集》第 218 页，上海：中华书局 1936 年版。任家璧的名字自然也不在这份 55 人名单中。

校,有的则已转学他校。或许任家璧在全体学生退学已成定局时即已提前转学育材?^① 另外,1904年初与任家璧同时毕业于育材的林行规,本来也是公学时任家璧的同班同学,亦不见载于这份名单。李叔同当时就读于公学特班,“事件”前夕的11月3日,严修造访公学时还见过他。^② 特班因“墨水瓶事件”解散,^③李叔同当然也在退学者之列,但姓名亦未登载。或许11月16日全体学生出校之前,已有人提前离校?

至此,虽不能确知任家璧未进入145人“退学生名单”的原因,然对判断育材首演时间为1903年,已无大碍。可以肯定,鸿年所谓任家璧“因事转学至育材学校”的原因及大致情形,即如上述。那么,任家璧为何选择转学育材呢?

育材学校是上海第一所民办新式中学,开办于1896(一说1895)年,初设松江,次年迁入上海城内大东门王氏宗祠,创办者王维泰。1900年秋,其侄培孙接手任校长,1904年更名南洋中学。王培孙本人即出身南洋公学,是公学师范院(后称师范班)首批学生。^④ 师范院是公学最早开办者,以培养师资为目的,1897年4月开学,首批录取学生40人。同年秋,公学又开设外院(小学部),录取学生120人,“派师范生轮流教之”,为即将开办的中院作准备。^⑤ 王培孙作为师范生,同时为外院生兼课,而任家璧便是外院招收的第一批学生之一。《申报》1897年10月28—30日连续三天刊登《师范学堂开馆告白·附录考取头二班生正备取案》,公布公学外院首批录取学生名单,其中“正取”者中有任家璧的名字。抗战时期担任过育材代理校长的顾因明在《王先生奋斗史的片段》中对此也有记载:“翌年,招幼童班,先生承委为领班生,胡敦复(即胡炳生)、叶上之(即叶达前)、毛西璧、任连城(即任家璧)诸先生,即为当时之幼年生。”^⑥另据王培孙在师范院的同学章宗祥回忆,“小学之第三班由培孙与余担任中课”,而任家璧正是在三班就读。^⑦ 因此,1902年“墨水瓶事件”爆发时,王培孙与任家璧已有五年

① 据吴稚晖日记,1903年4月间,任家璧曾住在六马路正丰街即今广东路、北海路一带某旅馆内。这里距离爱国学社所在的泥城桥仅一箭之遥,距老城也不算太远。这可以佐证任家璧至少在“《苏报》案”前未曾返回公学。《吴稚晖先生全集》卷12“山川人物”,中国国民党中央委员会党史史料编纂委员会1969年,第698页。

② 《严修东游日记》,天津人民出版社1995年版,第130页。

③ 《交通大学校史(1896—1949)》称:“特班学生全体参加(‘墨水瓶事件’),并大部分退出公学参加了‘爱国学社’,特班因此解散。”特班共有学生42人,但列入“退学生名单”者仅14人。见该书第40页,上海教育出版社1986年。

④ 育材之所以更名南洋中学,王培孙曾自陈原因:“君子不忘其本,我是南洋公学的学生嘛。”见杨颂华、庄申生《回忆老校长王培孙二三事》,《王培孙纪念文集》第71页,上海市南洋中学2005年。

⑤ 见《交通部上海工业专门学校原名南洋公学二十周年纪念》“大事记”第1页。

⑥ 见《王培孙纪念文集》第17页,上海市南洋中学2005年。

⑦ 章宗祥:《任阙斋主人自述》,《上海文史资料存稿汇编》第1册第24页,上海古籍出版社2001年版。该文记载任家璧在三班就读,与《申报》所谓“头二班”的说法不合。以下凡引述该文,不再注明出处。

师生之谊了,^①而这只是他们谊兼师友、长达 37 年的交往的开始。

二、家世·学业

任家璧,字连城,后以字行,江苏省吴江县(今苏州市吴江区)同里镇人,生于 1883 年,^②1934 年 2 月 18 日病逝于上海。

吴江任氏乃书香望族,英才辈出,入清以来即出过不止一位太学生。任家璧伯祖兰生公以平捻起家,官至安徽凤颖六泗兵备道,颇有能名,1888 年春死于救灾任上,诰授资政大夫赠内阁学士。^③任兰生生前所筑私家园林退思园为吴江第一名园,2000 年列入世界文化遗产名录。

兰生公有二子:长子早逝。次子传薪(1887—1962),字味知,少年时师从陈去病,^④与柳亚子同学,^⑤1906 年以退思园为校址创办吴江最早的女子学校之一丽则女学,钱基博曾任教于此;后留学德国,归国后任教圣约翰大学。^⑥1903 年柳亚子在吴江发起中国教育会黎里支部后,曾与任传薪同赴“墨水瓶事件”后成立的爱国学社。^⑦二人又曾一同就读于金天羽创办的同川学堂及同里自治学社,并同赴上海健行公学求学。^⑧在柳亚子的青少年时代,任传薪无疑是其最亲密的伙伴。作为拥有丰厚财力的退思园第二代主人,任传薪予师友颇多支持,^⑨其私宅退思园亦成为吴江名流们的聚

① 值得一提的是,前述与任家璧一起转学育材,后留学英国成为著名律师的林行规,是育材最早一批学生。

② 任家璧生年据姚永新《苏州留学生名录(初稿)》,《苏州文史资料》第 15 辑第 269 页,政协苏州市委员会文史资料研究委员会 1986 年。另外,任家璧的同班同学林行规出生于 1882 年,前揭章宗祥文亦有三班生“年皆十三四”语。

③ 据《清史列传》第 20 册“任兰生”条,中华书局 1987 年版;《任学士功绩录》,姚孟起署检,光绪乙未(1895)秋刻行。

④ 据《陈去病年谱》,陈 1900 年“正月,应聘同里任氏,躬往教授。学生任传薪味知,附课者贾树福,系味知表侄”。《陈去病全集》第 6 册第 21 页,上海古籍出版社 2009 年版。

⑤ 任、柳两家系姻亲,任兰生胞弟艾生有女嫁柳亚子族父小轩公。《柳亚子文集》“自传·年谱·日记”,上海人民出版社 1986 年版,第 131 页。

⑥ 据陈从周《同里退思园》,《梓翁说园》,北京出版社 2004 年版,第 166 页。另据《南洋中学文史资料选辑》(一),1947 年前后,任传薪曾在该校初中第二部教授国文,见该书第 67 页,上海市南洋中学 2002 年。

⑦ 柳亚子《自撰年谱》“癸卯(一九〇三)十七岁”条云:“偕姑丈蔡冶民先生等创中国教育会黎里支部……旋偕冶民先生及同邑陶亚魂、任侠等入上海爱国学社……未及暑休,中国教育会与学社分裂。寻《苏报》狱起,学社亦瓦解;余等先数日已返里矣。”此处提及的任侠即任传薪。《柳亚子文集》“自传·年谱·日记”,上海人民出版社 1986 年版,第 9 页。

⑧ 《柳亚子文集》“自传·年谱·日记”第 199—200 页,上海人民出版社 1986 年版。

⑨ 柳亚子在回忆录《五十七年》中对任传薪记述颇详,称其“轻财结客”,有“水浒上柴大官人柴进的作风”。《柳亚子文集》“自传·年谱·日记”,上海人民出版社 1986 年版,第 143 页。

会场,不时出现在金天羽、陈去病等人的诗文中。^① 1960年6月7日,作为昔日爱国学社的一员,任传薪出席上海市政协关于“墨水瓶事件”座谈会,^②两年后去世。

任兰生胞弟艾生即任家璧的祖父。艾生公字友濂,亦作友莲、幼莲,是知名诗人、书画家和收藏家,与著名画家任熊、任预父子及吴昌硕、姚孟起等有交往,除书画作品外,有诗集《同川纪事百咏》^③及《惠泉鸿爪》等著述传世。柳亚子称其“人品甚高,又能诗善画,兼擅词曲,是一位风雅总持,亡友陈巢南(去病)很佩服他呢”^④。陈去病自1900年赴退思园教读后,与任艾生交往颇多。据《陈去病年谱》载:“幼莲艾生工诗好饮,风雅之士,每相约谈论古今。家有池亭花木,春秋佳日,宾朋毕集,相与赋诗。”^⑤任兰生、艾生昆季与曾任驻日公使的黎庶昌交情甚笃,黎在日本搜罗珍稀汉籍版本,得到任氏兄弟的慷慨资助。黎氏《拙尊园丛稿》里提及的《玉篇》即一例。^⑥任艾生有五子,次子敏农即任家璧的父亲,三子传砚(字墨缘)、四子传鹤(字守梅)亦与柳亚子交好;传砚肄业南洋公学,与任家璧同班,1902年赴日留学。

1897年11月9日(农历十月十五日),15岁的任家璧考入南洋公学外院,入学后就读于三班。^⑦这是公学招收的第一批小学生,共120人。章宗祥《任阙斋主人自述》对外院当时的情况记述最详:“小学之第三班由培菽与余担任中课,全班约三十人,年皆十三四,最有英气。校中言‘三班’,无不艳羨属望。金季聪(即金骥)、杨荫孙(即杨德森)、林斐成(即林行规)、任连城等,皆三班之优秀。”

中院是南洋公学的主体,成立于1898年春,“开始时仅从外院生中选拔20名学生,附在师范院内分班教授课程,学习期限不定,主要是为升上院(按即大学部)作预备;毕业也无定期,以学生升留为准。直到光绪二十六年(1900年)学习年限定为五年,其中分中院三年,高等预科两年”^⑧。作为外院的优秀分子之一,任家璧升入中院后成绩亦相当优异,在1899年秋季举行的大考中,他名列中院四班27名学生中的第

① 金天羽有诗《任氏退思园追悼味根传易》(1896)、《中夏大雨,连日不休,因忆同俊卿、冶民游任氏园有作,柬俊卿》(1899),见《天放楼文言附诗集》第454、461页,(台北)文海出版社1969年版。陈去病有诗《初春退思草堂见雾,迟沈六不至》(1901),《陈去病全集》第1册第16页,上海古籍出版社2009年版。丁祖荫、金天羽主办的《女子世界》杂志1905年第2年第1期则有署名明华女学校(该校为金天羽创办)学生张驾美的文章《游任氏园记》。

② 《南洋公学的一九〇二年罢课风潮和爱国学社座谈记录》,《辛亥革命回忆录》第4集第63页,文史资料出版社1963年版。

③ 据阳海清《中国丛书综录补正》,江苏广陵古籍刻印社1984年版,第61页。

④ 《柳亚子文集》“自传·年谱·日记”,上海人民出版社1986年版,第130—131页。

⑤ 《陈去病全集》第6册,上海古籍出版社2009年版,第21页。

⑥ 任友谅:《古镇家园旧事杂忆》,《亚美导报》2013年10月18日。作者为任艾生玄孙。

⑦ 据前揭《申报》广告《师范学堂开馆告白》,外院“本月十五日开馆”,分四班,头班为最高班,四班为最低班。然《交通大学校史》称分三班,可能是入学后实际分为三班吧。见该书第27—28页,上海教育出版社1986年。

⑧ 《交通大学校史(1896—1949)》,上海古籍出版社1986年版,第31页。

6名。有趣的是,他的叔叔任传砚列第24名。^①

1902年11月,“墨水瓶事件”爆发。此时,任家璧已是毕业班——头班——的一员。^② 1898年底赴日留学的章宗祥亦耳闻事件因果:“适南洋公学有学潮起,三班学生多数退学。金季聪、叶尚之(即叶达前)、任连城等,皆在其内。”在各种校史资料中,任家璧的名字并未列入中院毕业生名单,而是列在高等预科毕业生名单中,^③这当然是因为他实际毕业于育材,然后重返公学,于1905年以高等预科第二次毕业生的身份出洋留学。

关于任家璧留学的情况,记载颇为混乱。一般认为他毕业于英国爱丁堡农业专门学校,育材校史持此说法。^④ 然公学校史却提供了三种不同的说法:一说留学法国学农,此说出自1917年出版的《交通部上海工业专门学校原名南洋公学二十周年纪念》之《历年派出洋学生姓氏录》;一说1905年由部派(当时公学更名商部高等实业学堂,隶属商部)留学德国;^⑤一说1905年留学英国,此说出自1936年出版的《交通大学四十周年纪念刊》之《本校大事记》。^⑥ 另外,《申报》1904年11月29日有报道称任家璧将赴日留学,^⑦苏州及吴江地方资料亦有留学日本的说法。而1905年10月出版的《东方杂志》第9号“教育”专栏《各省游学汇志》称“上海商部高等实业学堂近选派优等学生前往美国留学”,任家璧的名字列在“驾驶”专业中,去年与他一起留日的沈宏豫则列名“电学”专业。

对以上说法不一的材料,笔者试做如下解读:1904年初任家璧自育材毕业后,于

① 此据上海交通大学档案馆2010年馈赠笔者的该成绩榜照片。此成绩榜未标明年份。据吴稚晖《南洋公学记事稿》,卜乃光于1900年春病逝,紧接着谢冰和杨戊被除名,可知此系1899年秋季大考成绩,上述三人仍列在成绩单中。另据吴稚晖《群智会记事》,1899年农历八月,中院四班设立群智会,文中所开列学生姓名,与成绩榜吻合。

② 因任家璧在外院三班及上述中院四班成绩榜中的同班同学杨德森(按杨德森在成绩榜中排名第一)即名列“退学生名单”头班之中,在《交通部上海工业专门学校原名南洋公学二十周年纪念》之《历年毕业生姓氏录》中,杨德森列名“光绪二十九年中院一班第二次毕业”名单,而任家璧亦于同年毕业于育材学校。

③ 《交通部上海工业专门学校原名南洋公学二十周年纪念》之《历年毕业生姓氏录》中,任家璧名列“光绪三十一年高等预科第二次毕业”名单中。清末所谓中学大致相当于现今初中,高等预科即高中。

④ 据1915年出版的《南洋中学》之《任职人员录》“教员(以任期先后为序)”部分载,任家璧的“学历或学位”一栏填的是“爱丁堡农业专门学校”,“所授课目”为“博物”。见《南洋中学文史资料选辑》(一)第65页,上海市南洋中学2002年。

⑤ 《交通大学校史资料选编》第1卷,西安交通大学出版社1986年版,第76页。该资料题为《一八九七——一九〇六年留学生名单》,未注明出处。

⑥ 《交通大学四十周年纪念刊》“史料汇编”第7页。另见《交通大学校史资料选编》第1卷《高等实业学堂时期沿革(光绪三十年—宣统三年)》,西安交通大学出版社1986年,第133页。

⑦ 该报道题为《考派东西洋留学生题名录》,称“前任两江总督魏午帅调集所属各学堂肄业生分期考试以便分赴东西洋肄业专门之学业……于本月十七日揭晓共取八十名”,其中有“南洋公学二名沈宏豫(豫)任家璧”等,“以上四十名派赴东洋”。

当年11月赴日留学。^①可能是在获悉公学有留学西洋的机会后,即中断学业归国,^②以公学第二次高等预科毕业生的身份留学欧美。从同学沈宏豫的情况推断,以上可能性极大,因沈宏豫的名字也列在1905年高等预科第二次毕业生名单中。可以想象,二人一起从日本归国,^③然后以同样身份留学西洋。实际上,1905年公学高等预科第二次毕业生名单,与此次派赴留学西洋的学生名单完全重合,都是同一批人员。^④也就是说,公学那届毕业生全部派赴西洋留学。那么,任家璧留学地是美国,还是欧洲?将1917年《历年派出洋学生姓氏录》与前述1905年《东方杂志》报道作一对比,可知1905年派出的10位学生至此已全部学成归国,除任家璧留学法国学习农学(此说暂存疑,详后)外,其余9人全部留学英国(专业或有调整)。据此可知《东方杂志》对留学地的报道有误,可能系将“英国”误作“美国”所致。^⑤因此,任家璧留学美国的说法,可以排除。^⑥由此亦可知,1936年《本校大事记》称任家璧与其余9位同学将“赴英留学”,是正确的。最初派赴时,他应为留英学生,因此,也就基本否定了《交通大学校史资料选编》提供的派赴德国的说法。至于他最终取得学历或学位是在何地,比较可靠的说法有二:一是1915年育材校史资料《任职人员录》所谓英国农学说,二是1917年公学《历年派出洋学生姓氏录》的法国农学说。于此可见,任家璧所学专业为农学是基本可以肯定的,这与他日后在育材教授博物学也相吻合。在公学校史未能提供任家璧毕业学校的详情之前,育材校史的说法应该是最详尽且较准确的,况且他还有长期在育材任职的经历。因此,任家璧1905年留学英国,毕业于爱丁堡的说法,是比较可信的。但《申报》刊登任家璧去世消息时称其“游学英法”,或许,在毕业于爱丁堡之前,

① 任家璧留日学校可能是日本陆军士官学校,此说出自姚永新《苏州留学生名录(初稿)》,《苏州文史资料》第15辑第269页,政协苏州市委员会文史资料研究委员会1986年。

② 任家璧回国最晚当在1905年5月初,《申报》1905年5月7日有《记南洋公学春季运动会》的报道,可知5月5日公学运动会中,沈宏豫、任家璧分获个人总分二、三名。

③ 不过,沈宏豫赴日的时间较早。1902年春夏间,留日学生爆发成城学校入学事件时,沈宏豫即在场。请参阅实藤惠秀《中国人留学日本史》第8章第5节“成城学校入学事件”,三联书店1983年版。

④ 《交通大学校史资料选编》第1卷之《一八九七——一九〇六年留学生名单》中,1905年部分多出一人刘曾撰,注明是“自费”。其他10人皆为“部派”。

⑤ 《历年派出洋学生姓氏录》是按照专业编排的,每个学生姓名之后逐个注出留学地,不可能将其他9人全部搞错。而《东方杂志》的报道中,“美国”二字仅出现一次,有可能是排印错误。另外,《一八九七——一九〇六年留学生名单》中那位自费留学的刘曾撰,在《历年派出洋学生姓氏录》中,也注明是留学英国。再者,此次学成归国者皆为各行业专家,如张铸,后来做过交通大学上海学校主任、代理校长,他曾自陈留学英国格拉斯哥大学。见《交通大学校史资料选编》第1卷,西安交通大学出版社1986年版,第362页。

⑥ 育材第一届校友朱葆芬称:“吾班毕业同学……约计十人,其中六人先后赴美入大学深造。”将《上海市南洋中学师生名录》提供的第一届学生名单与《南洋中学三十五周年纪念册》“附录”之《留学外国得业校友一览》对比,可知这六位校友是王弼、秦汾、朱葆芬、张宝华、陈道源、李松泉,于此亦可佐证任家璧非留美学生。

他亦有短暂留学法国的经历?^①

至于任家璧究竟毕业于爱丁堡哪所大学,亦有两种说法:除育材校史所谓农业专门学校说外,据1908年出版的《苏格兰游学指南》称,任家璧当时就读于爱丁堡大学(University of Edinburgh)农科(Agriculture)。该书称,爱丁堡本地除爱丁堡大学农科外,还有一所农务专门学校,这应该就是育材校史所谓爱丁堡农业专门学校吧?因为爱丁堡大学农科注重理论,而农务专门学校注重实验,故“学农学者多兼进两校”。农务专门学校肄业四年,考试合格即发毕业文凭,无学位。如果欲得学位,仍须在爱丁堡大学修习一些课程。^②任家璧究竟毕业于哪所学校,笔者曾试图查阅爱丁堡大学档案资料,未果。

三、粉墨登场

辛丑年这一年,春节——1901年2月19日——来得特别晚。

时序已进入公历2月了,距放寒假仍有一周时间。^③此时,大考已毕,假期在望,南洋公学中院二班同学突发奇想,在教室粉墨登场,大演其戏。这就是《新剧史》所载之中国现代戏剧首演:

庚子冬十二月。上海南洋公学演剧一次。

南洋公学中院二班诸生。亦闻风踵效。是年适丁拳乱。因年假余暇。私取六君子及义和团事。编成新剧。就课堂试演。草草登场。诸多简陋。故知者绝鲜。

鸿年《二十年来之新剧变迁史》对二班此次演出记述颇详,可补《新剧史》之不足:

中国式之新剧。如今日所演者。其发源之地。则为徐家汇之南洋公学。时为前清庚子年。是年年终。考试早毕。而离放假之日。有一星期。适中院二班生徒。多戏迷者。乃就校舍中所悬粉板。大书特书其向日所读新闻报戏广告之戏目。因之。有人提议。不如即在校内演习。诸生均极赞成。即于是晚。演六君子(戊戌政变纪事)。当时并无后台化装之室。更无预定脚本。即今日新剧所

① 笔者检阅育材校史资料,凡提及任家璧者,皆称其留英,教授课目也是英语或与生物学有关的学科,无一例外。见《上海市南洋中学校友回忆录》,上海市南洋中学2006年,第37、40—41、47页;《邵阳文史》第15辑,中国人民政治协商会议邵阳市委员会文史资料研究委员会1991年,第80页。

② 请参阅《西学东渐记·游美洲日记·随使法国记·苏格兰游学指南》相关部分,岳麓书社1985年。

③ 据吴稚晖《南洋公学记事稿》,1900年初那次寒假放假(“解馆”)日期是己亥年十二月二十日,开学(“开馆”)时间是庚子年正月二十日。据此类推,可知1901年放寒假的日期是2月8日。《吴稚晖先生全集》卷2“文教”,中国国民党中央委员会党史史料编纂委员会1969年,第95页。

谓幕表者。同校他班诸生。来参观者。均赞美不置。自此一演之后。遂兴致勃勃。即于次晚。又将小说经国美谈排演。当时排演情形。殊属可笑。一面将小说阅看。一面即付演习。事虽草率。而大致不错。故再接再厉。又连演一晚。至第三晚。参观者更众。即教员亦均列席。同校生来者。均预购洋烛。持赠演员。以助膏火。演员乃取洋烛尽燃。室内通明。如白昼焉。

至第四晚。演员以无脚本。将停演矣。适有一教员将拳匪乱事始末。编排成戏。嘱诸生演习。诸生不敢重违教员之命。故均鼓舞精神。作第四次之演习。其时有某生者。神经过敏。以为如演拳匪纪事。内中须用刀枪。乃往徐家汇巡防局。向巡官借用。巡官陈某。系一忠厚长者。向有陈木头之诨号。见有学生来借局前所备刀械。殊为疑沮。即向某生盘诘。某生托之校中总办。以为面子较大。必能借到也。陈巡官意涉犹豫。即向某生言。少停飭人送校。少顷陈巡官果以局前所置刀械送校。附书致该校总办。并交号房。号房不知就里。贸然持函及械。径送总办住宅(即在校内西南隅)。总办见函。莫明其妙。即飭校监查询。方知二班校舍。将大演拳匪戏也。本拟从严处分。后知该脚本出自教员。不能全怪学生。遂谕只准演戏。不准用械。以防危险。所借刀枪。当即飭人持还局员。是晚拳匪戏。亦遂草草从事。非复前日风发飙举兴会矣。

据笔者考证,此文作者鸿年即20年代任北京政府财政部、教育部次长的罗鸿年。罗字雁峰,1881年生于江苏镇江,“墨水瓶事件”时为公学中院六班学生,名列“退学生名单”中,但未加入爱国学社,^①1906年作为公学高等预科第四次毕业生部派留洋,^②回国后任职银行界,并活跃于政坛,1918年当选第二届国会参议院议员,^③20年代末脱离政界,定居上海,以收藏闻名,1957年去世。

根据鸿年此文,可推断任家璧不仅是育材首演发起人,很可能也是公学首演参与者。据汪优游回忆,育材首演剧目中有一出“庚子联军占据北京城的故事”,与公学第四日所演“拳匪乱事始末”相同;这恐非巧合,大约是任家璧照搬了曾经演过的剧目。任家璧爱好戏曲,大约是可以肯定的;其祖父艾生公及堂叔任传薪皆通音律,任传薪与

① 蒋慎吾《兴中会时代上海革命党人的活动》所列参加爱国学社的55位公学学生名单中无罗鸿年。见徐蔚南编《蔡柳二先生寿辰纪念集》,中华书局1936年,第218页。

② 见《交通部上海工业专门学校原名南洋公学二十周年纪念》之《历年毕业生姓氏录》。罗鸿年留学美国的说法出自《交通大学校史资料选编》第1卷之《一八九七——一九〇六年留学生名单》,西安交通大学出版社1986年版,第77页。他1911年获得商科学位却是在英国伯明翰大学,见李元信编纂《环球中国名人传略:上海工商各界之部》,环球出版公司1944年版,第151—152页。

③ 当年罗鸿年曾被视为交通系欧美留学生一派的领军人物,见《非法选举之臭史种种》,《民国日报》1918年6月25日,汪寿松编《老新闻——民国旧事(1916—1919)》,天津人民出版社1998年,第177页;顾敦铎《中国议会史》,苏州木渎心正堂1931年版,第542页。

曲学大师吴梅交情甚笃,^①吴江又是昆曲重镇,明代即有“吴江派”之说。1927年10月,《申报》有“学界庆祝国庆盛况”报道,其中提到任家璧在南光文商专门学校举办的联欢会上与人合作表演清唱,^②这大约即昆腔吧。

实际上,南洋公学中院学生演剧并非突兀之举,在一年多前的1899年秋天,公学即组织师生在孔诞日祭孔,显示出该校师生醒目的文艺才能。此次活动详载于吴稚晖《南洋公学记事稿》中。从中可知,祭孔仪式由总理(校长)何嗣焜亲自主持,吴稚晖、吴馨等吟诵赞词及祝词,^③并配以鼓乐,众人行礼如仪,颇为隆重。从吴稚晖列出的“执事者”名单可知,中院学生参与者有杜永清、邓益光、张在濂、钮孝贤、李昌祚、张嘉璿、陆守经、杨德森、屠慰曾、叶达前、张清臣、叶昌叙和沈宏豫等13人,演奏各种传统乐器并颂唱。将以上诸人与“退学生名单”及吴稚晖《监起居记事》、《群智会记事》等文提及的中院学生姓名,^④以及各种校史资料提供的名单对照,可知以上诸人中除张嘉璿、叶昌叙外,余皆(曾)与任家璧为同班同学。因此,可以认为,如果加上任家璧和日后投身剧界的任榆(任天树),^⑤公学首演演员阵容,即中国现代戏剧首演演员阵容,应当不出这十来个名字之列。^⑥

① 柳亚子称任艾生“兼擅词曲”,《柳亚子文集》“自传·年谱·日记”,上海人民出版社1986年版,第131页。陈从周称任传薪“能度曲,是曲学泰斗吴瞿安(梅)的好友”。《梓翁说园》,北京出版社2003年版,第166页。

② 《申报》1927年10月12日。

③ 吴馨(1873—1919),字晚九,安徽歙县人,1897年春考入南洋公学师范院,1902年创办上海第一所由国人自办的女子学校务本女塾,辛亥革命光复上海时,为绅商界重要决策者之一,民国创立后曾任上海县民政长(县长),为上海当地的教育及公共事业贡献颇多。

④ 吴稚晖这两篇文献见《吴稚晖先生全集》卷2“文教”、卷16“杂著”,中国国民党中央委员会党史史料编纂委员会1969年。

⑤ 任榆的名字仅见于“退学生名单”,列在头班生中。

⑥ 最近,上海交通大学官网以《南洋公学:学生话剧的发祥地》为题,引用笔者的研究成果,介绍了公学早期演剧状况。该文列举当时公学中院二班全体学生姓名,为“侯士谔、范绍洛、胡炳生、张肇桐、嵇镜、包光镛、林嘉驹、周峙、胡家熙、朱公钊、张世湊、张逢辰、王继曾、沈有林、施绍棠、祁祖廉、杨万明、沙颂虞、王缙曾、王泽亨”。笔者以为,所谓“二班”云者,见于朱双云和鸿年文,鸿年并提及任家璧为二班学生,可知演剧者无论彼时班次若何,与任家璧为同班同学则为首要条件。查前述成绩榜照片,1899年秋季任家璧及笔者开列的十多人姓名大多列在四班。按照公学第一届学生卫国垣先生的说法:“当时规定每半年升一班故由末班至头班只需三年即作为中院毕业而升入上院”(卫国垣《交大掌故回忆录》,《南洋友声》第9、11期),可推知1901年寒假前任家璧等应为二班生,然这又与1902年发生“墨水瓶事件”时为头班相矛盾。笔者揣测,这大概与公学学制此时尚在完善中有关,升级未按年限严格执行,时有调整。上海交通大学网站列出的上述名单,在演剧发生时应为头班,“墨水瓶事件”时,仅胡炳生的姓名见于“退学生名单”,列在“政治班”中,为政治班唯一一人。据校史资料,政治班是在1901年夏开设的,系从中院毕业生中选拔,实际上属于上院,于“墨水瓶事件”后解散。这可以佐证笔者的看法,胡炳生等一批人1901年夏已经从中院毕业,演剧发生时则为头班生,而非二班。在1899年秋那张成绩榜上,胡炳生等多在三班,高于任家璧等一个班次。总之,考虑到初创期的公学学制尚不稳定,因此,以任家璧及其同班同学为演剧者,是考证此事的出发点,而不必过分拘泥于班次若何。

此后,便是1903年孔诞日,任家璧发起育材演剧之事了。这次演剧,据汪优游回忆,剧目除“庚子联军占据北京城的故事”外,还有一出“江西教案”。剧本虽较圣约翰书院为佳,演技则不如。

任家璧虽未成为职业剧人,然与戏剧的渊源并未到此为止。据其族人任传济称,^①任家璧曾于1913年在吴江发起新剧社团桐花社,此事得到陈去病的支持,他亲自为剧社草拟了征求社员启事。桐花社社员有任天籁、沈醒世、任味知(任传薪)等,演出采用幕表制,表演用方言,时有布景、音效,先后上演过《不如归》、《一缕麻》、《空谷兰》、《茶花女》等剧。1917年,该社曾邀请欧阳予倩亲临指导并演出。桐花社基本属于非营利性质的剧团,入场券免费发放,五四后活动渐少,开始售票,勉强支撑,大约抗战爆发后停止活动。值得注意的是,该文明确指认任家璧系春柳社成员,留日归国云云。已知任家璧于1905年留学欧洲,其与春柳社的关系,特别是与出身公学的李叔同的交往,尚待进一步考究。^②

四、归国·余生

任家璧留学归国的具体时间,没有确切记载,应在辛亥革命前夕。^③自1912年7月起,任连城这个名字开始出现在《申报》上。1912年下半年有报道他与两桩民事诉讼案有关,显示他正在从事米业。吴江地方文献称他曾开办福泰米行,应即此时。大米是同里镇最重要的农产品,米业位居吴江全县之冠。福泰米行至抗战前已是吴江最大的八家米行之一,1938年春遭日军焚毁,损失惨重。^④经营米业的同时,1914年,任家璧利用米行设备发电并安装电灯、电话,造福乡里,是为同里最早的公共供电事业。当时所发电乃直流电,供应全镇五百多盏电灯使用,供电效果欠佳,用户费用不菲,厂家也连年赔累,一度导致米行濒临歇业。后电厂与米行脱离,技术逐渐得到改进。^⑤

① 任传济:《陈去病与家乡之新剧活动》,《吴江文史资料》第4辑,中国人民政治协商会议江苏省吴江县委文史资料研究委员会1985年。作者任传济生于1919年,其记述是否可靠,待考。

② 任传砚、任家璧叔侄与李叔同曾同时在南洋公学求学,其间交往是否与任家璧系春柳成员的传闻有关,尚待证实。这一传闻的另一个来源,可能与陆镜若兄弟有关。陆氏兄弟的父亲陆尔奎与吴稚晖为终生挚友,1902年,以吴稚晖为核心的成城学校入学事件发生时,陆氏兄弟即在场,当时参与者有多位南洋公学学生,包括前文提及的沈宏豫。种种迹象表明,陆氏兄弟大约是与吴稚晖及多位南洋公学学生同时到达日本的,可能还包括任传砚。有说法称陆氏兄弟曾就读于南洋公学,其与任家璧叔侄的关系,值得认真考量。

③ 任家璧长子孝胥1928年毕业于南洋中学,于此亦可推知任家璧归国的大致时间。

④ 许惠福:《同里镇商业历史渊源》,《吴江文史资料》第10辑,中国人民政治协商会议江苏省吴江县委文史资料委员会1990年。

⑤ 孙君正:《二十年代初的新兴事业》,《吴江文史资料》第7辑,中国人民政治协商会议江苏省吴江县委文史资料委员会1988年,第167页。

同里第一台电话交换机亦是任家璧在米行、自家老宅及退思园、三元桥费宅等处首先试用成功,这也是吴江最早的电话设备。^①

最晚自 1915 年起,任家璧回到母校南洋中学任教,^②教授科目是生物学、博物学和英语。据 1930 年毕业的一位学生回忆,“任连城先生执教时,道古说今,讲来娓娓动听,他对《威克斐牧师传》和生物学等尤其讲得有声有色,令人百听不厌”^③。1925 年在南洋中学短暂就读过的湖南民主人士胡子康亦对任家璧的英语课印象深刻,称“英语教师任连城,是英国留学生,对学生要求严”,其教学为胡本人“以后成为中学英语教师打下了较牢固的基础”。^④ 1926 年 5 月 1 日《申报》曾预告任家璧将在电台做一次题为“生物学概论”的演讲,^⑤可以想见其口才是相当出色的。授课的同时,任家璧还主持过学校的一些基建工作,如 1919 年翻修宿舍及建设校内工场等事务。他设想建一所工场供学生实习用,晚间可以用来发电。工程于第二年完成,但运营效果并不理想,终于在 1925 年废弃。^⑥ 此外,他还承担着学校的一些管理工作,经常出席校友会年会及校庆筹备组织活动等,并代表南洋中学参加上海中等学校协进会的活动。那时的学校行政机构都非常简约,他应该是王培孙老校长的得力助手吧。1930 年,他还与校友一起在法藏寺设素餐为王校长祝寿,^⑦可见其师弟情深。

从已有资料足以见出,任家璧是一位兴趣广博之人。他持续终生的爱好之一是体育。有一位南洋中学的学生回忆道:“他曾是当时南洋公学(即今日交大)的一位著名运动员。他在大学时,擅长长跑一项,并连获该校几年长跑冠军。在他的指导下,母校体育事业也欣欣向荣。”^⑧查校史可知,任家璧在南洋公学读书时,曾在 1905 年春季运动会中,作为中院高等预科学生,一人独得掷球(铅球)和 440 码(400 米)赛跑第一名,列个人总分第三名,奖品是一只景泰蓝花瓶。^⑨ 此外,他还是上海世界语活动活跃分子之一。1926 年 4 月 18 日,在世界语会员大会期间,他带领会员游览龙华寺,并参观

① 王稼冬:《同里米业史话》,《吴江文史资料》第 7 辑,中国人民政治协商会议江苏省吴江县委员会文史资料委员会 1988 年,第 164—165 页。

② 任家璧的名字列在《任职人员录》(1915 年)里,教授科目是“博物”。《南洋中学文史资料选辑》(一),上海市南洋中学 2002 年,第 65 页。

③ 诸畊福:《点点滴滴忆母校》,《校友回忆录》,上海市南洋中学 2006 年,第 41 页。在《南洋中学校章及各科教授说明》(1915)中,可知第四年级英文课课本有 Goldsmith's *The Vicar of Wakefield* 一书。《南洋中学文史资料选辑》(一),上海市南洋中学 2002 年,第 26 页。

④ 苏缙如:《胡子康生平述略》,《邵阳文史》第 15 辑,中国人民政治协商会议邵阳市委员会文史资料研究委员会 1991 年,第 80 页。

⑤ 见《申报》“本埠增刊”版《开洛今明播音节目》,这是开洛公司的节目预告。开洛公司由美商经营,是中国最早的广播电台之一。

⑥ 李传书:《本校沿革概略》,《南洋中学文史资料选辑》(一),上海市南洋中学 2002 年,第 46、47 页。

⑦ 见《王培孙先生年表》,《王培孙先生纪念文集》,上海市南洋中学 2005 年,第 132 页。

⑧ 诸畊福:《点点滴滴忆母校》,《校友回忆录》,上海市南洋中学 2006 年,第 40 页。

⑨ 《记南洋公学春季运动会》,《申报》1905 年 5 月 7 日。

南洋中学,解说校史,使会员们“极感兴味”。^①另据著名画家、南洋中学 1934 届校友艾中信回忆,任家璧对摄影也颇为关注。^②

1933 年,也就是去世前一年,可能是由于米行的需要,任家璧返回吴江。据《申报》讣告称,他“积劳过甚”,于 1934 年 2 月 18 日在中国肺病院去世,享年 51 岁。在吴稚晖早年的记述中,便有任家璧咯血未能按时返校的说法,^③不知这是否与他晚年罹患肺病有关? 1934 年 7 月 1 日,南洋中学为任家璧及其他三位教师举行追悼活动,并立碑纪念。^④这是笔者所见有关任家璧的最后报道。

[作者单位:海南大学人文传播学院]

① 《上海世界语会员大会纪》,《申报》1926 年 4 月 20 日。

② 艾中信:《母校时在梦寐中想念》,《校友回忆录》,上海市南洋中学 2006 年,第 47 页。

③ 吴稚晖:《监起居记事》,《吴稚晖先生全集》卷 2“文教”,中国国民党中央委员会党史史料编纂委员会 1969 年,第 75 页。

④ 《申报》在 6 月份有消息称追悼会将于 7 月 1 日举行,但未见具体报道。此据李传书《本校沿革概略》,《南洋中学文史资料选辑》(一),上海市南洋中学 2002 年,第 48 页。

传统与现代的碰撞^{*}

——20 世纪二三十年代中国电影与话剧在文化观念上的异同

计 敏

摘 要:中国的电影与话剧这两种新兴的文艺样式,随着 20 世纪初开始的现代化转型而逐步生成、发展,至 30 年代中期趋于成熟。五四以后形成的现代话剧对早期话剧(文明戏)进行了扬弃,从而获得了启蒙现代性品格,而深受文明戏影响的早期电影,在二三十年代虽经话剧人的参与创作,逐渐改变传统的观念,却由于电影自身的都市大众文化属性,在总体上仍然显得比话剧保守。本文突破单门艺术封闭自足的研究,将早期电影与话剧的相互关系放置在共同的历史文化背景中进行解读,寻找剧影两种艺术在传统与现代观念上的异同与互补。

关键词:电影 话剧 传统 现代 文化观念 都市大众文化

在 20 世纪初开始的中国社会现代化转型过程中,话剧与电影这两种外来艺术形式差不多同时传入中国,并逐步发展,至 30 年代中期趋于成熟。但在这一时期里,电影与话剧各自的发展历程并不完全相同。早期话剧(文明戏)到辛亥革命以后便走向没落,五四新文化运动对早期话剧进行了批判与扬弃,重起炉灶,建立了以易卜生为代表的欧洲现实主义戏剧样式的中国现代话剧。这意味着话剧开始获得了启蒙现代性的品格。然而,电影的情况要复杂得多,从一开始就深受文明戏的影响,五四以后的“现代化”转型也非一帆风顺。其中,在创作观念上现代与传统的纠集和冲撞尤为明显,充满了矛盾,但这一现象的存在具有一定的文化合理性。

本文将 20 世纪二三十年代中国电影与话剧的相互关系放置在更大范围的社会历史文化背景中进行解读。电影与话剧两种艺术虽然比较接近,作为新文艺样式也有不少共同点,但它们的文化属性、艺术本体及特征有诸多差异。从文化研究来看,突破以往单门艺术封闭自足的范围,寻找剧影两种艺术与社会、文化环境的广泛联系,以及随具体语境的不同所做的相应调整,是一个新的课题,而聚焦于中国电影与话剧在传统

* 本文系教育部人文社会科学研究规划基金项目“中国戏剧与电影的互动关系研究(1905—1949)”(项目批准号:15YJAZH026)的阶段性成果;上海市高峰高原学科建设计划(项目编号:SH1510GFXK)成果之一。

与现代观念上的比较研究,无疑也是有意义的。

一、传统的影响——以伦理为中心的道德叙事

早期电影深受文明戏的影响,无论在编剧、导演、演员等人才方面的跨界融合,还是在思想观念上,都脱离不了文明戏的滋养。而文明戏是在传统戏曲改革基础上接受外来影响形成的,因此保留了传统母体中的许多基因。由于文明戏与传统文化的密切关系尚属自发状态,而非批判基础上的继承,它未能获得精神内核上的现代意识。从作品来看,文明戏保留着旧戏曲和民间民俗文化中的不少传统思想意识和道德伦理观念,即代表一种“民间”话语,既有对抗正统文化的一面,体现了对主流话语的游移、疏离,又和正统文化有着千丝万缕的联系。尤其在文明戏的后期,受制于旧思想、旧道德的现象更为严重。

正是承接了文明戏这种半新半旧的价值观念,早期电影存在着认同旧式文化的现象。具体表现为以儒学思想为核心,在作品中将“礼教”予以充分的合理化,从而形成一整套形而上的道德叙事。其题材内容一般从家庭恩怨、人情悲欢切入,试图通过家庭这面特殊镜子,折射出一定的社会内容,并擅长将善恶对立的两组人物作为伦理符号,以表达道德宣谕的主题。早期电影就是通过大量改编文明戏剧目,接受并宣扬这种文化思想和创作方法的。

无论在文明戏,还是早期电影中,一组组善恶对立的人物往往是作者为了契合伦理叙事的需要,采取“最单纯的形式,就是按照一个简单的意念或特性而被创造出来”^①。正如早期电影,也是当年文明戏的代表人物郑正秋在1925年所说的:“善者极善,恶者极恶,而善有善报,恶有恶报,又为千篇一律之剧规。盖不如是,即不能使观众大快人心,不如是即不合观众眼光也。其描写者是否真的人生观,是否社会上真有其人其事,则非观众之所问矣。”^②按这样的“剧规”塑造出来的人物只能是类型化的,基本上是一种文化符号,是某种道德精神的代表,谈不上对人性的深度挖掘;而在情节安排上,为了最大限度地煽情,使观众“哭嘛哭得畅快,笑嘛笑得开心”^③,又往往不惜违背常理。

在类型化人物的构建中,有一组具有对比性意义的形象尤为突出,即以“恶妇败家”、“良女牺牲”为原型的女性,也即所谓的“坏女人”和“好女人”。这些女性所传达的,无疑就是传统男权社会中“礼教”的规范。在很多文明戏与早期电影作品中,大家

① [英] 珀西·卢伯克:《小说技巧》,方土人、罗婉华译,珀西·卢伯克、爱·摩·福斯特、埃德温·缪尔《小说美学经典三种》,上海文艺出版社1990年版,第59页。

② 郑正秋:《我所希望于观众者》,《明星特刊》第3期《上海一妇人》号,明星影片公司1925年7月27日。

③ 肖凤:《张石川和明星影片公司》,何秀君口述,《文史资料选辑》第67辑,中华书局1980年版。

庭里的“恶妇”形象一般都身份低贱(如妓女出身的小妾、受宠的丫环等),她们轻佻妖冶,是性和欲望的象征,当然不会遵守传统妇道。在老爷或少爷的宠幸之下,这些女人贪得无厌、道德败坏,最后搞得家破人亡;而老爷、少爷作为家庭中不可或缺的男权形象,总能幡然醒悟,追悔莫及,成了可以被原谅的转变人物。如春柳派上演最多的剧目《家庭恩怨记》就是一出典型的具有道德劝诫意义的文明戏。该剧描写前清军官王伯良在辛亥革命中携公款潜逃,于上海娶了名妓小桃红为妾,回到老家后所引发的一系列不幸事件——小桃红不仅掌控了家财,而且仍与旧爱通奸,当奸情被王伯良之子撞破后恼羞成怒,欲在王伯良生日宴上毒杀其子,此计不成,反诬其子调戏于她。王伯良之子有口难辩,在父亲酒醉斥骂、逼其离家时含冤自杀,其未婚妻也因此而疯。真相揭开后,王伯良后悔不已,手刃恶妇小桃红,并准备将不义之财捐给孤儿院后自行了断,经好友劝说终于决心重新投军,为国效忠。

不难看出,小桃红之类的女人是“恶”、“淫”的化身,是名副其实的“祸水”,而投机革命的前清军官王伯良因最后的认错悔过,不仅被轻轻放过,而且暗示其具有成为忠诚报国好男儿的可能性。这就是当时父权制语境中家庭戏的范式,从《家庭恩怨记》到后期郑正秋编导的《恶家庭》,一以贯之,愈演愈烈。在电影《上海之夜》、《芦花余恨》(又名《荡妇》)中也有类似的恶妇形象。^①

与此相反,“良女牺牲”型的女主人公温良贤淑,为遵守礼教忍辱负重,虽历经磨难、命运凄惨,却无怨无悔,始终以传统女德之楷模示人,借此感化人心。文明戏《不如归》的情节与汉乐府诗《孔雀东南飞》极为相似,虽改编自日本新派剧,从中依旧清晰可辨妇女牺牲于纲常伦理的普遍性。剧中美丽良善的帼英不见容于婆婆,加之坏人的挑拨,被休回娘家,却始终不作反抗,结果抑郁而终。《恨海》中的少女张棣华对吃喝嫖赌、染上烟瘾的未婚夫也是到了愚痴的地步。在其落魄时不计前嫌收留家中,在其病重时衣不解带地伺候于榻前,在其病歿后竟伤心出家做了尼姑。在男权中心的社会,这类良女牺牲型的形象契合了观众心中的预设,符合传统的文化观念与道德理想,故这两出戏流传甚广,并先后被搬上银幕。^②

由于舞台上“良女牺牲”型的女性得到大众认同,进而出现了更多的描写妇女在命运中挣扎的“苦戏”影片。在明星影片公司的编导郑正秋看来,“大凡一本戏,要是没有女人的关系,就难得看客的欢迎,所以中国影戏界的取材,倒十有八九是取材于爱情的”,但他主张“多从男女之爱转到亲子之爱上边去”,“我有一个比方,欧美的爱,是在

① 《上海之夜》(神州影片公司 1926 年出品)中富商席勋业的小妾王氏、《芦花余恨》(爱美电影社 1926 年出品)中的后母都是恶妇败家的典型。

② 《不如归》是陆镜若主持的春柳剧场的保留剧目,在上海文明戏职业化高潮中取得票房佳绩。1926 年商务印书馆活动影戏部改组为国光影戏公司,随即将此剧搬上银幕,导演杨小仲;《恨海》又名《情天恨》,1911 年由进化团在芜湖首演后,备受欢迎。1931 年,由明星影片公司搬上银幕,导演郑正秋。

一条水平线上的,是注重平辈敌体的,可以说是横的爱。中国的爱,是在一条直线上的,是从上而下的,有尊长在前,是不应当单讲夫妇之亲爱而丢掉尊长上的恩爱的,可以说是直的爱”。^①这段话充分显示了郑正秋,即早期话剧与电影的伦理化审美视角,强调所谓长幼有序、敬老爱幼式的“家庭之爱”,这也是当时影人的普遍观念。

《孤儿救祖记》(1923)就是一部反映传统儒家伦理思想的影片,其中“含辛茹苦之蔚如”正是“良女牺牲”的典范。影片刻意渲染的是蔚如被公公赶出家门后,“持其十指生活,抚育遗孤”,经过十年的缩衣节食,终于将孩子送入学堂接受教育。在塑造蔚如任劳任怨贤母形象的同时,还宕开一笔,突出了其为亡夫守节的志向,“伊虽终日勤劳,而一寸芳心,未尝片刻忘故夫也”。正因为蔚如是符合道德规范的贤媳良母,方能养育出“佳儿”,最终“佳儿禀良教”、“舍生救祖”、“得袭巨产”^②,祖孙三代的大团圆结局完全符合观众的期待视野。因此,这部家庭伦理片获得了“营业和舆论的空前成功”^③,挽救了处于困境中的明星公司。

另外,《玉梨魂》中寡妇梨娘压抑自己的感情,牺牲性命以促成心爱之人与小姑的幸福;《最后之良心》中秀贞抱牌位成亲、不计前嫌侍奉恶公公等,都是试图在银幕上建立起一系列“良女牺牲”型的理想化女性形象,通过与“恶妇败家”型的妖魔化女性的对比,完成以伦理为中心的道德叙事。

在当时新旧杂陈的时代语境下,人们的思想观念会产生诸多变化,既有冲破传统道德礼教、拥抱新生活的冲动,又有对传统的秩序与规范的依恋,不同的价值观在碰撞交集中诡异地融为一个整体。因此,这个时期的文明戏与电影,往往混合着传统文化、民间文化与外来文化的多种因素,形成一种传统与现代杂糅的文化特质,并流露出一定的文化表达的困惑。这样的情形可以从当时的文明戏及其银幕翻版《空谷兰》(1925)、《新茶花》(1927)^④等作品中窥见一斑。

《空谷兰》中的男主人公兰荪自始至终是个模糊的影像。他与纫珠可以说是一见钟情,深爱其璞玉未琢、浑然天成的素朴之美;然而婚后,他却对纫珠的木讷渐生厌恶,移情于八面玲珑的表妹柔云。及至与表妹成婚,又觉其锋芒太露,遂不能忘情于纫珠的温婉可亲。这样一个犹豫延宕、进退失据的男性形象,仿佛从侧面透露出人们在社会巨变中迷惘恐慌、无所适从的状态。片中的柔云无疑是现代文化的符号,她美丽大方、聪明能干,投资创办学校,有一番宏伟计划。这样的新女性却被赋予恶毒后母的所

① 郑正秋:《中国影戏的取材问题》,《明星特刊》第2期《小朋友》号,明星影片公司1925年6月5日。

② 所截取的影片字幕,原载《孤儿救祖记》特刊,1923年明星影片公司编。

③ 弘石:《无声的存在》,中国电影资料馆编《中国无声电影》前言,中国电影出版社1996年版,第4页。

④ 《空谷兰》与《新茶花》都是由文明戏改编成电影的。《空谷兰》为郑正秋主持的新民社的常演剧目,于1925年由明星影片公司搬上银幕;《新茶花》是任天知组织的进化团的开幕大戏,于1913年由亚细亚影戏公司搬上银幕,实为照搬文明戏演出的舞台纪录片,1927年又由天一影片公司摄制成影片。

有特征,最后遭遇横死的恶报。显而易见,创作者秉承了儒家文化所强调的礼治及伦常关系,价值的天平最终还是倾向了“良女”纫珠,试图以她为代表的传统文化来抚平一切的躁动与不安,从而实现稳定社会的理想。

《新茶花》套用了法国小仲马《茶花女》的情节,将一个浪漫的爱情悲剧故事包装成表达强军兴国思想、寄寓民族复兴希望的新戏,遵循的是“革命恋爱大团圆”的新旧混杂的叙事模式。该剧描写一个具有爱国心的妓女为力促情人奔赴中俄战争的前线,假意与其断绝关系,转身投入俄军统帅的怀抱。这位“新茶花”竟然还在与俄军统帅的交往中智盗军事地图交给情人,结果大败俄军。最终的结局也由原来的妓女悲惨死去改编成了青年得胜回来,一对情侣恩爱如初。文明戏与早期电影这种和正统文化既对抗又依附的特性,正是文化转型初级阶段所特有的属性,它呼应的是“对新世界的焦虑感”,因为“传统道法纲常已失去社会凝聚力”^①,人们在希冀改革的同时又不自觉地流露出对旧文化、旧秩序的留恋。

二、现代的冲击——个体意识的萌发

1925年,洪深在《东方杂志》上发表了中国电影史上第一部比较完整的剧本《申屠氏》^②,表明现代话剧初创时期对剧本创作的重视,开始影响到当时还普遍以幕表制替代剧本的电影界。其实早在三年前,洪深就曾在《申报》上为中国影片制造股份有限公司代拟过《悬金征求影戏剧本》的启事:

本公司以普及教育、表示国风为主旨,脚本取舍之标准如左:(甲)诲淫的不录;(乙)诲盗的不录;(丙)专演人类劣性的不录;(丁)暴国风之短的不录;(戊)演外国故事的不录;(己)表情迂腐的不录;(庚)不近人情的不录;(辛)专演神怪的不录。^③

从这则广告来看,以洪深为代表的五四一代知识精英,已将对旧剧的批判延伸至电影界——“淫、杀、皇帝、鬼神”等“不近人情”、“有害于世道人心”^④的内容坚决不用。可见其对传统封建文化的拒斥,这一启蒙意识正是倡导电影观念现代化的必由之路。

① Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Columbia University Press, 1985, p.20. 转引自毕克伟《“通俗剧”、五四传统与中国电影》,郑树森编《文化批评与华语编电影》,广西师范大学出版社2003年版,第27页。

② 该电影剧本共有7本,依次发表在1925年第22卷第1号至第4号的《东方杂志》上(第1、2本发表在第1号,第3、4本发表在第2号,第5、6本发表在第3号,第7本发表在第4号)。

③ 洪深:《悬金征求影戏剧本》,《申报》1922年7月9日1版。

④ 周作人:《论中国旧戏之应废》,《新青年》1918年第5卷第5号。

让我们把目光转向同时期的话剧。五四以后的现代话剧从开始起就批判了早期话剧忽视文学性的做法,认为“剧本文学作先导”是“刻不容缓的事业”。^① 胡适发表在1919年《新青年》上的独幕剧《终身大事》就是最早有影响的剧本。此后,一批围绕“人”的发现与批判封建文化的剧本,如田汉的《获虎之夜》,欧阳予倩的《泼妇》、《潘金莲》、《屏风后》,侯曜的《复活的玫瑰》、《弃妇》,濮舜卿的《爱神的玩偶》、《人间的乐园》等集中涌现。整个20年代话剧的剧本发表数量多达900余部,^②戏剧的文学性得到前所未有的张扬,现代话剧也由此获得了真正的现代性。

从文化精神的内核来看,启蒙的现代性要求人从封建蒙昧下解放出来,确立主体意识和自我意识,即哲学上所谓的“人本主义”、文学上所倡导的“人道主义”。当时,“人的文学”^③的提出,对易卜生剧作中“健全的个人主义”^④的推崇和“敢于攻击社会,敢于独战多数”^⑤精神的肯定,都是和人的发现与主体意识的确立联系在一起的。

个体意识的萌发促使戏剧人对人性和人格进行探究,这种现代意识也逐步渗透到了电影界。虽然柯灵先生曾指出“‘五四’运动发轫以后,有十年以上的时间,电影领域基本上处于与新文化运动的绝缘状态”^⑥,但不可忽视的是,由于一些具有启蒙意识的戏剧人加入电影创作行列,继话剧之后,银幕上还是出现了一批试图将五四启蒙话语和现代主义的反思精神结合起来的作品。

立志作中国易卜生的洪深,^⑦此阶段所拍摄的电影就具有人文关怀精神,即便如《冯大少爷》中的纨绔子弟,也着重刻画其得知妻儿都在效仿他的不良行为后,欲极力摆脱奢靡颓废生活而不能的痛苦,洪深一反以往类似题材中对“善人”、“恶人”的符号化描写,超前地表现了人在特定环境中的异化。《四月里底蔷薇处处开》表面上看来是讥讽花花公子式的男人,实质却是代女子立言。洪深在影片的广告中表露了心中的不平,“何以一般社会,责备女子严,责备男子宽,何以同样的罪恶,道德的标准,却是歧异”^⑧,因此影片中男人与女人的身份是错置的,女人完全占据主导地位,情节在一个女人将三个男人玩弄于股掌之间展开。

有意识地以易卜生社会问题剧模式进行电影创作的侯曜,自称“是一个崇拜易卜

① 傅斯年:《再论戏剧改良》,《新青年》1918年第5卷第4号。

② 此数据是根据《中国现代戏剧总目纲要》(董健主编,顾文勋、陆炜、胡星亮副主编,中国戏剧出版社2012年版)所列剧目得出的。

③ 周作人:《人的文学》,《新青年》1918年第5卷第6号。

④ 胡适:《介绍我自己的思想》,《新月》1930年第3卷第4期。

⑤ 鲁迅:《编校后记》,《奔流》1928年第1卷第3期,第613—616页。

⑥ 柯灵:《试为“五四”与电影画一轮廓——电影回顾录》,香港中国电影学会编《中国电影研究》第1辑,香港中国电影学会1983年版,第5页。

⑦ 洪深:《我的打鼓时期已经过了么?》,《良友》1935年第108期。

⑧ 洪深:《〈四月里底蔷薇处处开〉之广告》,《明星特刊》第13期《四月里底蔷薇处处开》号,明星影片公司1926年6月30日。

生的人,所以我所编的剧本也都包含社会问题”^①,他在《影戏剧本作法》(1926)中谈到影戏材料的搜集和选择时,认为“人生社会中藏着无数的问题,这些问题,都可取作影戏的材料”,并逐一列出宗教问题、劳动问题、婚姻问题、妇女问题等 16 条。^② 这种种社会问题激发了侯曜的创作热情。还在东南大学求学时,他就写下这样的诗句:“我愿变一架摄影机,放在悲惨的世界里。照尽一切悲欢离合,生老病死的人事,编成一出人生的悲剧。到人们最痛苦的时候,这一出悲剧,也许能安慰他们少许的悲哀。”^③从侯曜的创作实践看,确实倾注着对人性的关注、对人的生存状况的悲悯情怀。如根据舞台剧改编的电影《弃妇》(1924),明显受到易卜生的《娜拉》与《人民公敌》的双重影响,在试图回答“娜拉走后怎样”^④这个尖锐的问题时,敷演了一出女性为追求个性解放而不容于社会的悲剧。侯曜在剧本纲要中写道:

弃妇宗旨,在表现妇女之悲哀,使之自觉而谋解放。剧中主人吴芷芳乃一有为女子,无故被家庭所弃,又为社会所不容,不得已隐居深谷;忧患余生复遭贼劫,流离失所,病歿尼庵。^⑤

影片中的“娜拉”吴芷芳遭到轻薄丈夫的无情抛弃,于屈辱中警醒,对同学素贞说“我与其做万恶家庭的奴隶,不如做黑暗社会的明灯”^⑥,这一番中国式的“出走宣言”无疑比娜拉的离家还要决绝。但是在书局谋生时,芷芳不仅受到男同事的排挤,而且还要面对经理的猥亵骚扰;当芷芳加入女子参政协会,尽心尽力谋求女性幸福时,却四面楚歌,被当作“疯女”,陷入了与《人民公敌》中斯多克芒医生相类似的境遇,于是不得不喟叹:“我明明是一个弃妇,而法律偏当我是逃妇。我拿赤裸裸的诚心,去谋群众的福利,而社会反当我是公敌。进既不能成功,退当求其快乐。从此放浪形骸于青山绿水之间,消磨这忧患余生罢了。”正如斯多克芒所言,“世界上最勇敢的人是最孤立的人”,孤独的芷芳最终被抛至社会的边缘。

不过影片最后还是给人以安慰,受芷芳启蒙的婢女采兰,蜕化成新的革命青年,面对前来抓捕的警察慷慨陈词:“现在的社会,简直是一个痛苦的深渊;我们女子就是深渊的石头。可怜我的姐姐已经填了下去。现在我也做一块石头,填平这个深渊,使后

① 侯曜:《悲欢离合的生活》,民新公司特刊《和平之神》号,1926 年第 2 期。

② 侯曜:《影戏剧本作法》,上海泰东书局 1926 年版,第 15—17 页。

③ 侯曜:《悲欢离合的生活》,民新公司特刊《和平之神》号,1926 年第 2 期。

④ 《娜拉走后怎样》是鲁迅先生 1923 年 12 月 26 日在北京女子高等师范学校的讲演稿,最初发表于该校的《文艺会刊》(1924 年第 6 期)上,同年被《妇女杂志》(1924 年第十卷第八号)转载。

⑤ 郑培为、刘桂清编选:《中国无声电影剧本》,中国电影出版社 1996 年版,第 79 页。

⑥ 影片《弃妇》中的人物对话均引自郑培为、刘桂清编选的《中国无声电影剧本》(中国电影出版社 1996 年版)中的《弃妇》“本事”与“剧本”。下同,不再一一标出。

来的姐妹们,可以安安稳稳走过,向光明的路上去。”对于芷芳、采兰“敢于攻击社会,敢于独战多数”精神的肯定,完全契合了五四新文化的语境,体现了早期电影追求现代性的努力。

由于强烈的社会改革的功利目的,易卜生戏剧在当时的中国遭到了一定的“误读”^①,如在《弃妇》与《娜拉》、《人民公敌》的种种“互文性”观照中,不难发现侯曜修正、重写的一面。而诚如卢卡契所说,“真正的影响永远是一种潜力的解放”^②。中国作家在向易卜生学习的时候,发现了自身被压抑的思想与情绪,总会在模仿外来作品时添加一些符合民族文化语境的内容。从这个意义上说,“影响即误读”也是顺理成章的事了。除了《弃妇》外,侯曜还摄制了《摘星之女》(恋爱问题)、《春闺梦里人》(非战问题)、《爱神的玩偶》(婚姻问题)、《一串珍珠》(虚荣心问题)、《伪君子》(道德问题)等影片,这些影片从不同角度对传统旧思想、旧道德进行了批判。

其他如欧阳予倩等戏剧人也在他们的影片中表现了反封建反专制的思想,秉着“宗旨务求其纯正,出品务求其优美”的制片方针,摄制出一系列传播“世界之新思潮”^③的影片,如《玉洁冰清》、《三年以后》、《天涯歌女》等。尤其是“想替被压迫者说句公平话”^④的《天涯歌女》,对当时军阀统治下社会黑暗的揭露可谓鞭辟入里。

但是在整个 20 年代,精英知识分子所竭力呐喊的思想文化启蒙远未深入大众民心,洪深、侯曜等摄制的影片也不如郑正秋、张石川等讲究故事情节、表达传统伦理的影片卖座。对此,洪深不无遗憾地表示,“我那第一次导演的影片是冯大少爷。颇受当时的知识分子所称道,但小姐奶奶们大不欢迎”,而谈到自己所代拟的征求影戏剧本的广告时,又感叹:“这些条件,在当时很有人觉得是奇怪的;竟有人写信给我,骂我又发神经病。是的,这些话在民国十一年(1922 年——引者注)七月说,似乎太早了一点,如果能移后十来年,到民国廿一年,廿二年,廿三年七月来说,自然就时髦了,所以,我的冯大少爷,爱情与黄金,卫女士的职业等批评人生的戏剧,在那时恐怕也是太早了一点罢。”^⑤

确实,只有进入 30 年代之后,随着中国社会现代化程度的逐步提高,新文化才得以进入主流话语系统,获得了大众的普遍认同,至少在上海这样的“摩登”大都市,人们的现代意识显得愈来愈明晰。

① 易卜生的创作可分为三个阶段:早期的浪漫主义诗剧;中期的社会问题剧;后期的象征主义戏剧。其成就最高的当属《野鸭》、《建筑师》等象征主义戏剧,也因此奠定了他现代戏剧之父的地位。然而,当时在中国产生巨大影响的是其中期的社会问题剧,完全忽视了易卜生前期和后期的创作,其本人的形象也被描绘成了一位社会改革家。

② [匈牙利] 卢卡契:《卢卡契文学论文集》2 集,中国社会科学出版社 1981 年版,第 452 页。

③ 欧阳予倩:《民新影片公司宣言》,《民新特刊》第 1 期《玉洁冰清》号,民新影片公司 1926 年 7 月 1 日。

④ 欧阳予倩:《电影半路出家记》,中国电影出版社 1984 年第 2 版,第 10 页。

⑤ 洪深:《我的打鼓时期已经过了么?》,《良友》1935 年第 108 期。

三、文化取向的两难——电影比戏剧更趋于保守

电影作为典型的大众文化的代表形式,与生俱来地带有消费的特性,所以,从追求商业利润出发,将观众普遍的喜好纳入视野便成了题中应有之义,这也使得当时的电影根本不具备先锋语境,相反,在选材和主旨上必须尽可能地贴近作为主要消费群体的普通市民。如若不然,尚需“启蒙”的大众根本无法欣赏和理解,票房也就无从保证了。

受大众文化属性的制约,此阶段的电影一方面在努力追求现代化,一方面又无法与旧文化彻底决裂,因此,相比戏剧的精英化特点,往往具有更浓重的传统色彩。试以同时期的电影《神女》(1934)与话剧《雷雨》(1934)、《日出》(1936)为例,进行比较分析。

将一名生活在社会最底层、被侮辱与被唾弃的妓女作为影片的主角,并寄予无限的同情,不得不说《神女》创作者的观念具有一定的现代性。作者独辟蹊径,把目光聚焦在这一历来为人所不齿的特殊对象上,表现了深切的人道关怀和对人性的探究思考,加之吴永刚的精湛导演与阮玲玉的出色表演,使得该片成为中国无声电影的巅峰之作。为了将沦落风尘的妓女塑造成符合大众心中预设的“女神”形象,“故事的重心便只取了私娼生活作背景,而移到了母爱上去,变成写一个私娼为了一个孩子在两重生活里的挣扎”^①。即便如此,影片对两重生活的描述也还是有所侧重的,对女主人公妓女身份的传达非常节制,很少展示风月场中阮嫂的卖笑,而是把镜头对准了家庭生活,凸显阮嫂作为一个母亲,为孩子迫不得已卖身的悲情和苦难,极力渲染母子之间的亲情和无私博大的母爱。

为了使观众接受这样的设定,就必须通过一系列艺术手段构筑合理的因素。于是,怀抱婴儿喂奶的母亲浮雕在片中共出现十余次,作为一种叙事符号,成功地传递出了创作者竭力颂扬的母爱;另一脍炙人口的镜头,便是“从所谓大亨的‘裤裆’中,摄取阮玲玉和黎铿母子的全身,用以暗示屈服于‘大亨’的势力之下”^②。影片的前景是流氓章老大叉立的两腿,构成一个令人窒息的、大大的“人”字形,镜头即从这“人”字中拍摄过去,呈现在观众眼前的是被压迫在“人”字之下直不起腰来的阮嫂,她双手紧抱孩子,头微微向上扬起,脸上满是悲愤、惊恐与不安。创作者通过对镜语的创新,成功地诠释了在社会的逼迫、流氓的欺辱下,底层的妓女走投无路,不得不卖身养儿的生存处境;在主张让妓女得到平等的人格的同时,也突出了阮嫂的忍辱负重,以及对孩子之爱

① 吴永刚:《〈神女〉完成之后》,《联华画报》1935年第5卷第1期。

② 《电影批评:评“神女”》,《电声周刊》1934年第3卷第49期。在文章标题的下方,显示该片的评分为B。这是一个不低的等级,因为同版刊出的另外5篇影评短文提及的《再生缘》、《狂风暴雨》、《琴挑》都得了“B下”,而《女犯》、《义侠歼妖》只获得了“D”等。

的不可玷污。影片从对阮嫂双重身份的渲染,到突出其不惜牺牲自我,含辛茹苦地养育孩子,最后在夺回被侵占的钱财时失手打死流氓、身陷囹圄的描述,完全符合中国传统伦理对母亲角色的定位,以至于影片放映后,报刊上出现了这样的宣传标题——“慈母欣慰的笑”、“‘神女’中的慈母爱子”^①,完全遮蔽了阮嫂的妓女身份。可见,为了满足大众的守旧心理,《神女》所采取的叙事策略是非常成功的。

同样以妓女生活为题材的话剧《日出》,中心人物陈白露的性格和内心相比阮嫂就复杂得多。这是一个年轻、聪明、漂亮,受过教育的女人,如果说阮嫂的沦落风尘是为生活所迫,凸显其外部冲突,那么陈白露面临的却是整个社会、人生和自我的抉择,即创作者强调的是内心冲突。陈白露在人生道路上曾经历过三次精神危机,第一、二次都发生在开幕之前——第一次是在中学毕业后,因家庭变故断了经济来源,她只能在上流社会孤身打拼,渐渐感到无聊又找不到个人的价值时,决定和诗人结婚,去过田园生活,暂时解决精神危机。然而,他们的爱情是不切实际的,婚姻也是充满幻想的,注定找不到真正的出路。面临第二次精神危机时,两人分手成了摆脱困扰的必然结果。陈白露从乡下再次回到城市,回到上流社会。但没有了“纯洁”的招牌,陈白露只能作一名交际花,靠有钱人供养。金丝雀般的生活完全不符合她的性格和追求,却又无力摆脱。于是,开幕时的陈白露以醉生梦死来麻痹自身、逃避现实。而幼时好友方达生的到来,使陈白露产生了第三次精神危机。方达生让她恍若重回天真烂漫的少女“竹均”时代,方达生对她毫不留情的批评,刺痛了她,却也唤醒了她早已麻木的自尊心,她虽用玩世不恭式的清高和嘲讽来取得心理的平衡,内心却无法再保持平静。营救小东西的失败成了压垮陈白露的“最后一根稻草”,真正觉醒后的她只能选择死亡,唯以肉体上“白露”的消失,才能换取精神上“竹均”的重生。可见,相较于《神女》暴露社会的黑暗、为被压在生活最底层的妇女鸣不平,以及对阮嫂忍辱负重的传统母亲形象的赞美,《日出》更关注人的精神和人性的复杂,陈白露死于一种绝望,不是经济上的绝望,而是对社会、对人生、对自己的绝望,陈白露是想保持人最起码的尊严而不能的悲剧人物。这样一出深入人物内心的话剧,完全跳脱了传统伦理纲常的叙事内容与方式,能够接受和理解《日出》的观众,显然是要比欣赏《神女》的一般市民大众高出一筹的。

当时的电影大多以男性视点切入,影片中往往有一个不可或缺的父亲形象,充当“救世主”的角色。究其实质,乃是一种男权价值观的显现。这种价值观的建立,又与大众的传统观念密切相关,诚如波伏娃所描述的,“女人自己也承认这个世界是属于男性的,今天,铸造这个世界、统治这个世界和支配这个世界的,也仍旧是男人”,至于女

^① 分别刊登在1934年第4卷第25期、1935年第5卷第1期的《联华画报》上。

人,大家都认为“她不如男人,须要依靠男人”^①。《神女》难脱窠臼,“借了一个有良心的老校长作了点正义的呼声”^②。在阮嫂受到世俗的围攻处于孤立无援的境地时,是老校长给了她抚慰“我很惭愧,我错了,我不能开除一个像你这样母亲的孩子”,并在董事会上据理力争,最后为了这个妓女的孩子,主动辞去校长职务。当阮嫂因失手打死流氓被关进监狱后,老校长前去探监并承诺:“放心吧!你儿子教育我负全责!”^③而阮嫂在这位“男性‘人面神’之前,看出了自己的被动性”^④,为了孩子的前途,她把小宝托付于老校长,告诫他永远不要让孩子知道有她这样的母亲。至此,在好心男人的帮助下,阮嫂完成了“妓女”、“罪犯”身份的自我隐遁。

反观《日出》中围绕在陈白露身边的男人,如潘月亭、张乔治之流,无一不将其当作玩物,陈白露是这群男人消费的对象,当他们自身难保时,弃之而去是必然的。陈白露少女时代的朋友方达生,是白露与过去纯真青春的唯一联系,然而方达生并不是救美的英雄,他甚至走不进陈白露的精神世界。在第一幕中,方达生从道德层面一味地指责她放荡、堕落,这对陈白露来说是极不公平的。曹禺在该剧的“跋”里明确地说过,方达生不是英雄人物,他不能代表光明,从人性、人格上来讲他也是不健全的。^⑤ 这些不健全乃至丑陋的男人,早些时候也曾出现在《雷雨》中。剧中乱伦的繁漪是传统观念里“罪大恶极”的女人,但是作者对她寄予了深切的同情,而繁漪周围的男人中,属于老一代的家长周朴园,专制且虚伪,是从精神上扼杀繁漪的元凶;周萍作为封建家庭成长起来的第二代,徒有一副躯壳,完全没有目标、没有勇气,是社会的“多余人”。这些男性或无耻,或伪善,或无能,除了损害,并没能给女性带来真正的信任和帮助。

可见,相较于同时期的电影,直接由新文化运动催生出来的现代话剧,更具有反传统伦理的启蒙精神,对于旧文化的批判态度也更决绝;而电影在这一阶段多少表现出一种“中和”乃至保守的姿态,因为电影必须适应广大民众的审美情趣与道德取向,而“最复杂、最有力的流行形式总包含传统伦理体系和新国族意识形态之间的相互妥协,这种形式能整合这两者之间情感冲突的范围和力量”^⑥。如前所述,《神女》以妓女的抗争为主题,跳脱出传统的视角,有其激进反叛的一面,然而母亲牺牲自我、为子卖身又极其契合传统的伦理道德。这种向传统、向社会妥协的另一面,在新文化与旧文化

① [法]西蒙·波娃:《第二性——女人》,桑竹影、南珊译,湖南文艺出版社1986年版,第384页。

② 吴永刚:《〈神女〉完成之后》,《联华画报》1935年第5卷第1期。

③ 郑培为、刘桂清编选:《中国无声电影剧本·下卷》,中国电影出版社1996年版,第2816页。

④ [法]西蒙·波娃:《第二性——女人》,桑竹影、南珊译,湖南文艺出版社1986年版,第384页。

⑤ 《日出》跋,《曹禺文集》(第一卷),中国戏剧出版社1988年版,第447页。

⑥ 电影理论家尼克·布朗尼语,转引自李欧梵《上海摩登——一种新都市文化在中国(1930—1945)》,毛尖译,北京大学出版社2001年版,第117页。

之间做出的积极调和,正是大众文化主动迎合受众口味的典型表现。因此,就整体而言,20 世纪二三十年代的电影在文化意识上相较于话剧,是显得保守一些的,因为电影的本体属性是都市大众文化产品——广大的普通市民群体是其消费对象,而不像话剧那样,主要面对着一部分先进的知识分子观众。

[作者单位:上海戏剧学院《戏剧艺术》编辑部]

演剧视野下 1930 年代革命戏剧创作*

王雪芹

摘 要:1930 年代,左翼、苏区等革命戏剧分别围绕城市和乡村展开了戏剧大众化运动,在这一运动中其演剧实践扮演了重要角色。在演剧视野中观照这时期的革命戏剧创作,考察经过剧场中介后的革命戏剧创作策略,有助于廓清戏剧在革命漩涡中的发展路径和主体复杂,可以发现,戏剧一面在激进中遭遇曲折,另一面也通过演剧试错暴露自身问题。

关键词:演剧 1930 年代 革命 戏剧创作

20 世纪 30 年代是中国现代戏剧发展史的成熟期,但这种成熟不是一蹴而就的,而是经历了不断错位、衍变渐趋形成的,这是一个不破不立的时代,戏剧一面在激进中遭遇曲折,另一面也通过试错暴露自身问题。这种现象集中表现在左翼包括苏区话剧等革命戏剧样态上。针对这种戏剧样态,现有研究多集中于剧运与理论思潮研究,也有从演剧角度把握具体演出形态或剧人文化心理,^①但对于演剧对创作模式的制约及其大众化策略的戏剧史意义仍然语焉不详,也就无法廓清戏剧在革命漩涡中的发展路径和主体复杂。

在演剧视野中观照这时期的革命戏剧创作,考察经过剧场中介后的革命戏剧创作策略,可以发现,通过这些策略,创作某种意义上降低了激进理念干预戏剧的破坏程度,赢得了一定的大众化效应。但也要注意,一方面,这种大众化仍然是权宜的,在戏剧审美形式上存在若干问题,另一方面,创作中的对象化大众转向剧场化大众,虽然这并非艺术自觉的结果,也存在演剧的非正规化问题,但剧场化大众的浮现暴露出激进的绝对理念带给戏剧的创作壁垒,为后期转折提供了可能。

* 本文系教育部人文社科重点项目“二十世纪中国话剧创作主潮”(项目编号 12JJD750006);教育部人文社科青年项目“抗战官办剧团研究”(项目编号 15YJC760024)阶段性成果。

① 例如葛飞《戏剧、革命与都市漩涡——1930 年代左翼剧运、剧人在上海》(北京大学出版社,2008)一书侧重梳理剧人演剧活动及其文化身份;刘文辉《活报剧在苏区:历史与形态》(《戏剧》2015 年第 1 期)等论文也总结了苏区戏剧演剧的典型形态和历史发展。

—

由于历史境遇的高压和激进话语宣传的需要,理念化的演说常常充斥革命戏剧创作,体现出英雄主义的正义与热情,但不同于戏剧“净化”历史地观照自身的原则,演说性话语引起无差异的情感认同,使观众在理念的征服中被对象化,革命戏剧对激进理念的复制迫使戏剧打破其原生绝对性。^①它如需获得观众认同,就必须进一步求助于外在于演说理念又不会动摇其中心地位的东西,制造近似的剧场性效果为其弥补情节停滞的空隙。由于剧场演出的需要,左翼戏剧及苏区戏剧均形成了佳构剧的创作模式,常常选择危机、灾难或巧合结构布局,来弥补演说宣传带来的戏剧时间的缺席。但这种方式作为权宜之计,也同时产生弊端,演剧实践表明,当戏剧因激进理念的绝对正义走向非戏剧性的佳构时,必然与主题自身发生齟齬。

蓝衣剧社就曾演出金山新创的工人斗争剧《爆炸》,剧中一个老锅炉工苦于无力养家,醉酒后回到家,被妻子埋怨,他借醉痛打了妻子,儿媳妇则抱着婆婆痛哭,正引得台下妇女流眼泪,这时:

一个中年工人(共产党员)叫大家团结起来跟厂长干,他说了许多激昂慷慨宣传鼓动的话,他说着说着就直接冲台下观众宣传开了(许多剧词,都是根据底下刊物的内容编写的),观众报以热烈的掌声。正在这时,后台发出一声巨响,工厂的锅炉爆炸了,紧接着是人群惨叫的声音。^②

爆炸发生的时候媳妇、婆婆当场死亡,工人演说者又走上舞台号召大家向资本家算账去。据金山回忆演出效果非常好,这应该是和演说者出现的情境有关,均出现在灾难、危机发生的最顶点,原来在情节时间之外的演说“提供”了危机的终结,虽然是刻意而为,但迎合了观众的短暂期待,观众从对情节的认同转向对演说的认同,那么演说是否是属于情节时间之内就不重要了。革命激进话语的演说属于抽象的理念,本身是对现实弱化和静止的概括,不容易获得戏剧性的生命力,但如果演说和突转在同一事件过程中发生,就会使它获得一种近似戏剧性的表达。这种引入外在危机的创作模式很受剧人欢迎,同样情况的还有《村中之夜》、《星火》、《贴报处的早晨》、《夜上海》、《我们的故乡》、《东北女大学生宿舍》、《乱钟》、《狱中》、《父子兄弟》等代表性创作,都是在

① “戏剧是绝对的。为了能够保持纯粹性,即戏剧性,戏剧必须摆脱所有外在于它的东西。戏剧除了自身之外与一切无关。”参见[德]彼得·斯丛狄《现代戏剧理论(1880—1950)》,王建译,北京大学出版社2006年版,第9页。

② 金山:《忆蓝衣剧社》,《中国话剧运动五十年史料集》(一),中国戏剧出版社1985年版,第173页。

演说性话语之外利用了佳构剧常用的巧合危机布局。在苏区戏剧中这种创作方法更为普遍,如《年关斗争》、《热河血》、《残忍》、《鞭痕》、《父与子》等,工农无产阶级的合法性就是通过地主、土豪、劣绅等私有者所制造的危机苦难建立起来的,凸显的是阶级反抗话语的权威性。

大量依托危机、灾难来实现剧场效果实际上形成这时期“二幕剧”的滥觞,这是因为无需孕育危机的那一幕,只需表现激进的顶点时刻,这和左翼及苏区演剧所面对的群体性大众有关。莱辛曾分析为何一些有明显缺陷的悲剧作品却能受到观众欢迎:“一个被推上断头台的大人物,总是会引人入胜的,表现他的命运,纵然不采用诗歌的形式,也会给人以印象……”^①也就是说这一类戏剧只要诉诸特定观众对主题表达的群体性想象就足够了,而不是心灵的净化。勒庞曾指出群体大众在想象力认同上的特点,认为群体大众常常缺少思考和推理能力,“一般而言它们也会认为,最不可能的事情便是最惊人的事情”^②。勒庞还强调令人吃惊的“大罪恶”、“大奇迹”、“大前景”形式能刺激群体想象力,因此在强调某种不容置疑的权威时,“尤其要在这种想象力上狠下功夫”^③。这种情况最明显地表现在苏区话剧中,由于政治动员的需要,死亡这样的人生终极现象常被随意地搬上舞台,而表现和死亡有关的阶级斗争审判或暴力压迫事件也是苏区戏剧的常见素材;可见戏剧事件的真实并不重要,重要的是事件发生和引起注意的方式。

不过,为突出宣传意义而一味依赖情节以外事件的佳构并不是“最佳的发现”,它对实现观众认同的作用是有限的,这一问题在革命戏剧的急就章创作中更为明显。马彦祥曾对公演其《械斗》的武汉文艺社补充了一点要求,要他们把最后一段抗敌曲作为序曲或尾声来唱,并放在开幕或闭幕之后,就是因为他认识到结尾的演说即便有危机的渲染,仍然不足以支撑情节突转的问题,这从他对其《械斗》的自我批评可以说明。对于剧中折臂老人的演说使剧情发生逆转这一情节,马彦祥在正式发表剧本时主动承认这个结尾过于突然,并补充说:“第二幕将闭幕时,仅由于折臂翁的一大段话,使刘家村人都觉悟过来,力量是不很够的。……上演时,此点应特别注意。”^④马彦祥明显意识到危机并没有帮助演说实现情节整一和戏剧性时间,因此不得不利用抗敌曲来进一步渲染主题,调动观众认同。

进一步说,随意穿插的危机灾难事件因处于情节整一之外,反过来也会弱化主题宣传的力量。有观者就质疑《暴风雨中的七个女性》里“凌云”在情节转捩点的自我剖白,既不合理而且前后矛盾:“她虽然暴露,也不会这样坦白地暴露的吧?原因是:她是

① [德] 莱辛:《汉堡剧评》,张黎译,上海译文出版社 1998 年版,第 132 页。

② [法] 古斯塔夫·勒庞:《乌合之众:大众心理研究》,冯克利译,中央编译出版社 2005 年版,第 49 页。

③ [法] 古斯塔夫·勒庞:《乌合之众:大众心理研究》,冯克利译,中央编译出版社 2005 年版,第 49 页。

④ 马彦祥:《关于〈械斗〉》,《文艺》1934 年第 4 期。

个知识分子,工厂主的女儿,而且又是号称为女作家的。”^①楼适夷《活路》在 1932 年 4 月由晨钟剧社公演之后,观者认为剧本的意识虽然很正确,但四爷从犹豫到勇敢的转变未能充分表现出来,他抱着被打伤的小喜子所做的斗争表白还远远不够力量,“这出戏在实际印象上,给观众的太概括,应该增加厂主,和日本布尔乔亚,或军官,怎样怎样地践踏清姑娘;怎样怎样地搜查工人住屋和辱打工人;怎样怎样地毒殴那位小兄弟”^②。显然这位观者对此剧“小喜子被打伤”的安排很不满意,他还建议作者再多增加一些有更大效果的危机场面,尽管他只是嫌力度不够,但可以肯定的是,演剧的确暴露了非戏剧性佳构的问题,是它导致了激进主题的重要和剧场效果之间的落差。

相反,部分创作因解决了上述问题而成为常演剧目。楼适夷的另一部剧本《S·O·S》由于通过电报局工作的特殊情境将“演说”和“发电报”巧妙地联系在一起,演说没有干扰情节时间,在宣传剧的上演中,此剧反响非常不错,演出次数也比较多。《回春之曲》中高维汉因抗战炮火这一灾难成为失忆人,美好的南国之恋也忘记了,剧本把灾难和人的具体行动联系起来,这的确是可信的,令观众对战争的残酷有了深刻印象,此剧也成为各地剧团的保留剧目。《放下你的鞭子》里老汉鞭打亲生女儿的情节,因为和其江湖卖艺的身份相合,也和人物因水灾背井离乡穷困潦倒,为生计所迫不得已而为之的事实一致,突转和发现因为有相应的联系而使上演效果大大增加,“演出效果意外得好”,“台下迸发出一阵鼓动性的战斗口号。他们同仇敌忾,齐声响应:有一些观众纷纷撒钱慰问卖艺的……”^③观众因为有所共鸣也就容易理解父亲的苦衷,接受他的无情,并认同他悔悟后的决定,也就间接接受了青工——作者的意图,此剧也因此产生了数量丰富的演出版本。

非戏剧性的危机佳构甚至还使革命戏剧走向相反预期。同样是通过亲人之间残酷对决的场面显示宣传理念的正义,张庚《秋阳》、章泯《东北之家》、于伶《警号》等创作在发现和突转之间就因缺少内在联系,难脱僵化单一的说教,因此看剧的观众反映“不大懂”,“台上演的痛哭流涕的我们觉得很苦了,台下的乡下人看了只觉得可笑”。^④同样通过危机来强调革命者的先进性,《五奎桥》中的农民领袖并未成功,刘尚达主持的西京二中课余实验剧团曾公演此剧,结果周乡绅一角的风头竟然盖过农民领袖。原因固然是由于出演周乡绅的演员是刘尚达的入室弟子,演技传神,但更主要的是,农民领袖被抓的危机不足以实现农民拆桥意志的集体觉醒,而对周乡绅一角来说,他却因“祸”得“福”,剧本本意是要借周乡绅反衬农民觉醒的合理性,表现其压制农民的自私无情和道貌岸然,而他作为一邑之望的地方显要,是宗法文明的传承者和地方事务的

① 吴漱予:《暴风雨中的七个女性》,《彗星》1934 年 1 卷 1 期。

② 大车:《社交堂里的“工厂夜景”》,《新地月刊》1932 年 1 卷 4—5 期合刊。

③ 丁言昭:《〈放下你的鞭子〉诞生、流传和演变》,《上海戏剧》1986 年 2 期。

④ 张庚:《剧运的一些成绩和几个问题》,《中国文化》1940 年 2—3 期合刊。

实际执政者,严肃的书面语言的确符合其封建士儒的身份,相比正剧化、概念化的农民领袖,周乡绅在关键时刻无须演说就能不怒而威的形象更真实可信,舞台表现也不容易过火,只是这样一来,客观上起了喧宾夺主的效果,显然不是创作的初衷。

二

由于顾及舞台演出,相比较同时期其他甚至更晚一些的创作范式,左翼及苏区革命戏剧较早表现出对舞台本的需求,打破了长期以来现代戏剧创作以阅读为中心的封闭,更多演出说明介入文本,借助演员舞台动作、表演要求、场景调度来创作剧本得到剧人青睐。例如陈凝秋《狱》的开场人物介绍:

小偷老六缩在暗角翻弄着破棉袄捉虱子,嘴里哼着他自己编制的小调。他喜欢和人家争执,可是胆子非常小,还很迷信,在他背后的墙壁上粘着块包货纸,纸上有用炭块画的菩萨像,和“心诚则灵”四个歪字。小偷宝清,他刚在院子里冻过了三个钟头,被遣进来倒绑着手吊在柱子上,他每一闭上眼想睡,狱卒就拿小棍敲他几下,这一方面是由于狱卒的开玩笑,一方面也是狱官的命令。……^①

作者把戏剧人物的性格、习惯、心理都事无巨细地描写出来,应该说有助于演员体验角色,也方便舞台调度和导演排演,尽快实现舞台呈现,使剧本的可演和可读结合,尤其对上演那些结构单一但角色又多的独幕剧很有助益,例如章泯的独角戏《雪夜小景》、《死亡线上》、《村中之夜》、《子归》等剧,娴熟的角色动作描写和舞台音效的选择使剧本主题的呈现增色不少。

但这里的问题在于,如果作者放弃情节对思想的支配,转而依赖条分缕析的舞台指示的话,不仅会降低演员和导演的二度创造,也会使角色脱离剧情而成为演员符号。例如《夜光杯》的舞台提示里描写了如何演出郁丽丽的体验过程:

幕开时郁丽丽坐在沙发椅里,她的穿着和打扮比前一幕更漂亮更动人了,而且一点不放松可以卖弄她的风姿的时机,但是这种卖弄风姿的表现,我们留心地去观察和分析的时候,就可以辨别出她的一种有意的“表演”,是为了达到她某种目的诱惑,所以也可以看出她在做着如何压制着不让这“表演”过火,免得露出痕迹的功夫来……^②

① 陈凝秋:《狱中》,《当代文学》1934年1卷1期。

② 于伶:《夜光杯》,一般书店1937年版,第57页。

这种指手画脚照顾舞台表演的琐碎做法在第三幕也频频出现,如郁与郭平谈话的静场技巧上。显然,作者不仅把演员和舞台视为静止的、无生命的死物,而且还越过了文本自身的视域,把诗作为时间艺术在描写空间性物体上的限制拂置一边。莱辛曾分析诗与绘画在“摹仿”法则上的不同,诗只能用暗示的方式去描绘物体,“诗在它的持续性的摹仿里,也只能运用物体的某一个属性……能够引起该物体的最生动的感性形象的那个属性”^①。戏剧虽有别于叙事诗和抒情诗,但仍然遵从这一规律,也应主要把握美的效果而不只是为美的可见,这也是缘何亚里士多德把组织情节看得比设计戏景更重要的原因。^②换言之,这种做法的危险之处在于,剧作者把演员动作与戏剧动作混淆起来。事实上,的确有一些剧本放弃了对话的基本形式,使演员动作直接掺入情节动作,动作说明的叙事性时空溢出了情节的戏剧性时空,例如于伶《警号》、袁牧之《铁蹄下的蠕动》里的斗争场景。这时期独角戏继 20 年代末的风靡之后再现舞台并不是巧合,都是情节缺席之后的共同症候,如《国庆之夜》的电话独角戏,《回声》的开场,而凌鹤《高贵的人们》、于伶《夜光杯》的情节几乎完全依赖电话这一道具的使用,这足以证明人际关系无法凝结为情节发展的动力。

客观地看,相比较那些动辄大段演说的创作来说,充分利用形象化的动作、道具、表演技巧,可以避免非正规剧团业余演员忘词的尴尬,^③更可以制造剧场效果吸引普通大众,例如专为演员添入滑稽对话和夸张动作,穿插闹剧情节或即兴表演。左明《革命的跳舞》表现都市酒楼上一群颓废知识分子聊天跳舞,老李向台下观众邀请女伴,有位“工女”上台来共舞,舞完“工女”向大家祝酒:

工女:谢谢你们。好的,来我们大家饮一杯,祝大家底快乐!(老李忙着斟了一杯酒给女士送去,回头来大家已经把酒杯占完了,他只得抱着一个酒瓶走上前去,这是大家已经紧紧地环围着女士,老李急的没有办法,好容易得了一个机会,从人隙中挤上前去)……^④

“工女”频频祝酒的热情伴随她不动声色的揶揄,而老李欲大献殷勤却次次落空,

① [德] 莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译,人民文学出版社 1982 年版,第 83 页。

② “恐惧和怜悯可以出自戏景,亦可出自情节本身的构合,后一种方式比较好,有造诣的诗人才会这么做。”参见[古希腊] 亚里士多德《诗学》,陈中梅译,商务印书馆 2005 年版,第 105 页。

③ 演员忘词在这一时期的左翼剧团公演中时常出现,赵景深在观看一次了三三、骆驼的联合公演后,这样写道:“骆驼的‘大饭店’简直是催眠术,说话与骆驼走路一样的慢,角色都忘了自己的戏词。他们难受,我们在台底下看更难受。”(参见《上海通讯》,《剧刊》1933 年 1 卷 1 期)。章泯《死亡线上》、《东北之家》在工厂村镇演出时工人演员忘词,有台词提示也不管用,田汉的《乱钟》在春秋剧社公演时也遭遇过演员忘词的问题。

④ 左明:《革命的跳舞》,《新地月刊》1932 年 4—5 期合刊。

两者高下立判,老李的出丑是对女工无产阶级话语权的坐实。

苏区戏剧《揭破鬼脸》是向农民们宣传购买苏维埃公债和参加合作社,工人是以说书(故事)者的身份出场的:

工人:那末,我就要讲了。(接下去讲了一个红军胜利的故事,为了发挥演剧者艺术的天才,让演者自由说罢)……^①

剧本在这里特地为演员设置了即兴表演的机会,虽然所讲故事并不符合主题,但口头化、故事化的即兴表演的确能吸引本地观众,带来群体性的剧场效果。

《我——红军》是苏区戏剧的明星剧目,其成功就在于能产生好的表演效果,剧本提供了大量演员即兴表演的空间,虽然剧本并不优秀但同样是好剧,这个剧在第二次全苏大会的晚会上演出后,一个观剧者写道:“《我——红军》的脚本,决不能说是一出好的戏剧,但是因为演出中李克农、胡底两个名角,演的顶呱呱,所以还是没有失败。”^②另一个则说:“这几个要角是全苏有名的明星,表演极其努力,特别是王桑、李克农两大滑稽博士,一举一动,一声一笑,无不令人捧腹绝倒,虽然脚本并不好,但演出实是‘尽善尽美’。”^③

上述现象和特殊观众的欣赏习惯、有限的剧场条件对戏剧的制约有关。中央苏维埃剧团在西江演出后,虽然得到大部分观众的认同,但也受到批评,“说剧团表演煽动性较弱,不热闹,缺少杂出(耍),尤其戏剧内容解说不够,有部分人看不懂。他们更向剧团提议弄锣鼓,玩中乐,增加热闹来鼓动群众”^④。剧团决定接受意见,吸收新鲜的当地材料改良剧本,以适应地方演出需要。苏区话剧时常采用山歌小调、方言、口语来创作新戏,如戈丽的《战斗的夏天》中几个贫农讨论贫农代表钟文连工作积极:

三嫂:可不是,昨天鸡婆生了一个蛋,我还都莫拿去买,都把他吃了唉!做工作蛮操心呵! [幕后山歌声起,大家静听歌止,福娣挑着柴由大树后的道上登场……]

三嫂:鬼末妮子,这样晚才回来。你在路上看见你爸爸来了没有?^⑤

“鸡婆”、“鬼末妮子”都是江西的地方土语,在苏区戏剧中俯拾即是,《阶级》和《新

① 韩进:《揭破鬼脸》,汪木兰、邓家琪编《中央苏区戏剧集》,百花文艺出版社1992年版,第349页。

② 记者:《苏大会的一角——游艺场中》,汪木兰、邓家琪编《苏区文艺运动资料》,上海文艺出版社1985年版,第103页。

③ 成子玉:《一个精彩的晚会》,《红色中华》1934-1-24。

④ 佚名:《中央苏维埃剧团最近在西江的成绩》,《红色中华》1934-3-31。

⑤ 戈丽:《战斗的夏天》,汪木兰、邓家琪编《中央苏区戏剧集》,百花文艺出版社1992年版,第167页。

十八扯》还借鉴了民间小戏的腔调和形式来适应苏区观众的欣赏传统。由于演出条件的简陋,苏区剧本的角色特征都是简单概念化的,不出工人、农民、妇女、士兵、军官、地主、乡绅等几种类型,剧作者也无须考虑舞台设计问题,仅做简单的“布景”说明即可,而且多为容易就地取材而无需专门制作的景,有些道具如马也会直接用人来代替。由于缺少专业演员,剧作者还会详细写明剧本主旨或人物性格,包括表演时的要求,例如要求表演者在某某处夸大表情等,参加过工农剧社的韩进回忆苏区戏剧时,谈及话剧在苏区的盛行就是因为“适应了当时的条件”:“第一不要什么道具、幕布。第二也不要什么舞台,露天就可以演。第三还不要乐队,洋鼓洋号炮啦什么全没有也就演出。当时演出业余演员多,大伙儿都可以凑上的……”^①可以说,当只是向话剧索求主题上的宣传鼓动性时,苏区有限的剧场条件倒是能和它相得益彰,洪深就曾指出话剧是“最理想的‘提高农村文化水平,启发农民救亡意识’的良好工具”^②。不过,客观因素同样使苏区戏剧很难走上艺术道路,优秀剧本里所要表现个人与集体之间紧张冲突的内心斗争戏,在这样简陋的演员水平下是不可能的,剧作为上演计自然不会有太多复杂的对话和情节,苏区戏剧只要交代了故事的来龙去脉即可,无需每一个人物行动和人际关系的支撑,这样不仅演出难度不大,效果却高于对剧场有更高要求的优秀作品。^③

左翼戏剧创作遭遇同样问题,张惠良的《女人》是因为所要排演的学校剧团没有女演员而不得不写成一个没有女人的戏,于伶的《夏夜曲》原是专为女子中学剧团的公演赶制的急就章,后因另一中学剧团也要求上演,遂将其改为由男演员演出的《狂欢之夜》。上述《革命的跳舞》是上海新地剧社为能在市民游艺会公演所作,滑稽表演显然附和了游艺会取乐子特色,不仅能吸引上海地方观众,也是左翼公演合法化的障眼术,因此左明才说它是“在某种不自由的环境之下为着上演草率凑成的一个我十分不满意的剧本”^④。《放下你的鞭子》起先并无那段“小小刀儿转悠悠,五湖四海皆朋友”的开场白,是1932年在上海浦东劳工新村小礼堂演出之后才有的,这次演出原是为庆祝中秋节的节日公演,浦青剧社重新排演了陈鲤庭的初稿,据当时饰演老汉的王为一回忆,这句开场白是由导演左明临时教给他的。^⑤实际上“游艺会”已成为当时左翼演剧的重要形式,“单独举行的话剧公演一年难得有两三次,而游艺会中所演的,倘统计一下,

① 邵葆:《中央苏区戏剧与瞿秋白——访老红军韩进》,《新文化史料》1995年2期。

② 洪深:《走私》自序,一般书店1937年版。

③ 中等作品常常会比杰出作品表演得好些,“也许是因为在中等作品中把一切精力都灌注到一个或两个突出的人物身上,而不是像一部完美的作品中那样,常常是每一个人物都要配备一位主要演员;倘不如此,一旦有一个角色演得不成功,便会使其余角色归于失败”。参见莱辛《汉堡剧评》第二十五篇,张黎译,上海译文出版社1998年版,第132页。

④ 左明:《革命的跳舞》,《新地月刊》1932年4—5期合刊。

⑤ 参见王为一《难忘的岁月——王为一自传》,中国电影出版社2006年版,第17页。

则三数倍不止”^①。游艺会因其演出的“凑热闹”特点的确使上演变得容易,但同时也催生了一些以演员表演效果为主导的革命戏剧创作,^②“理念”化的戏剧不得不借助表演效果才能弥补其剧场性缺陷。

三

剧场化策略对 30 年代革命戏剧创作来说具有历史合理性,同时也反映了剧人对革命戏剧上演性的迫切需求,即只要能产生剧场效果就是“适宜”的剧本。于伶曾阐述左翼戏剧在公演上的难处:“没有干过剧团的人,也许不知道剧团最大的问题是可上演的剧本的缺乏,也更难想象到就只为了没有适宜的脚本而把公演搁浅下来。我们亲身尝过这种痛苦……”^③因此为了便于全国剧团公演的需要,他在各地演出记录最好的五十多个剧本中,又选用了十一个演出技巧成熟的。《放下你的鞭子》可以说不是某一个剧本,而是指“一组”基本上大同小异的演出文本,其中包括《饥饿线上》、《香姐》等知名改编本,香姐所唱的小调也从《毛毛雨》变为《十二月》、《九一八小调》、《马路天使》不一而足。于伶的《太平年》上演之前原作为《腊月二十四》,但到《太平年》已经把《腊月二十四》里“转变太快”的团丁丙和一些群众场面删去了,《回声》则是演出二十多次后重新修改的舞台本。于伶承认他的创作总是事先考虑普通剧团的演出条件,难免粗疏简单;而光未然的《胜利的微笑》因“没有经过排演的修正”就先发表了出来,作者自责这“真令人悔恨不已”。^④

在对上演的迫切要求中,对象化大众的钟摆开始向一个剧场化大众的方向倾斜,其主要表征就是通俗化。左翼文本《开演的时候》透露了剧人这一共识,剧中有一段对话颇能反映演剧现实,两个剧团演员讨论刚刚上演的话剧:

友三:(卖弄地)这也得依个人的观点来说。我以为:这剧本根本就无所写,终其所有,也不过是有闲阶级开了个爱情的玩笑而已。没有内容,更谈不上意识,是逃避现实的东西。

爱珍:(她扭头向正在那么样看着他和贾友三的王三他们看了一眼)现在的人们,一开口就是什么“意识”啦,“大众”啦,什么什么啦一大套,真叫人讨厌!要革

① 刘念渠:《论游艺会中演出话剧》,《北平晨报·剧刊》1934-5-23。

② 这里也说明,戏剧与资本的复杂关系的确是戏剧现代化的要义,左翼戏剧虽强调站在资本的对立面,却不得不与都市洋场的生存环境磨合,葛飞在《戏剧、革命与都市漩涡》一书中对此有深入论述,但作者将夏衍《赛金花》作为先锋戏剧“闹剧”化的始作俑者并不严谨,实际上在《赛金花》之前的苏区戏剧和《革命的跳舞》、《暴风雨中的七个女性》等剧中都早有端倪。

③ 于伶:《打回老家去》后记,戏剧出版社 1936 年版,第 321 页。

④ 光未然:《胜利的微笑》后记,《武汉日报》鸚鵡洲副刊 1936-5-31。

命,就干脆脚踏实地去革命。要革命,就到前线去打日本人。你看人家燕大一个姓什么的诗人,不是在去年就到前线去加入义勇军了吗?^①

友三显然被视为高谈阔论、脱离实践的知识分子典型,作者在这里是有意贬低的,并借爱珍之口批评了当前话剧口号化、概念化的弊病,和普通大众(由剧中王三所代表)的隔膜。爱珍是从剧场效果和观看兴趣的角度做出评价,“有意思”就包括被友三否定的“爱情的玩笑”。洪深曾提到中山大学剧团的索稿要求里明确把剧本“趣味”的要求标注出来,他也紧接着评价说,国防剧中的《走私》、《平步登天》、《打回老家去》、《丰收》、《林中口啸》、《别的苦女人》等剧本“因与他们生活更切合而得到深切的了解”^②。《夜光杯》、《春风秋雨》、《群莺乱飞》等创作实际借取了海派小说和商业电影的流行题材,即间谍戏、侦探戏和三角恋情戏,因此备受瞩目。中国旅行剧团因公演《春风秋雨》常常满座,才继续和阳翰笙合作了《群莺乱飞》;夏衍《赛金花》多少也有黑幕谴责小说的影子,的确能吸引观众趋之若鹜。

需要指出的是,在上演迫切需求下所实施的通俗化策略,无论是哪一种形式,仍须基于激进主题的出发点。苏区戏剧虽然布景简单但是有一些特殊“道具”却万万不能少,例如活报剧的服装、写上阶级成分的帽子或口号条幅、旗帜,用来标志忠奸、善恶、穷富、压迫被压迫,这些道具是因为具有主题的寓意性而并非艺术需求才出现在剧本当中。这种方式在苏区还直接发展成一种歌舞型活报剧,即以舞蹈形式的站位表演配以整齐划一的动作来宣讲政策纲领与口号标语,剧本中备受欢迎的春耕歌曲虽以地方民歌小调为蓝本,但还是被重新改写了合于主题宣传的新词。上述于伶《夜光杯》里,近乎病理学解剖的舞台提示也出于主题一致化的需要,于伶常常在舞台提示中对郁丽丽做全视角的评价,如“她的卖弄风姿的底层是严肃的,苦心的”。“她的举动中多量地流露着舞女的姿态,而不像一般舞女那么的无知,无感和浮躁。”作者是以先验的主观意图弥补“舞女”堕落和爱国严肃之间的不合拍。《狱中》的舞台动作描写也处处显示陈凝秋的激进理念,如“他们的眼光却闪耀着一般强坚的意志,火一样燃烧的热情,随时随刻都在和摧毁人类的恶势力抗争着”^③。对于舞台提示的作用,“最好的戏剧家是最少解释自己的意图的……要寻找念一个词的正确方法,唯一的途径是亦步亦趋地走原始创造者的路”^④。而对于伶他们来说,意图的解释是比原始创造者的路更为首要的戏剧功能。

但如果因激进主题的需要使剧场通俗化背离艺术原则,反倒与初衷产生错位。左明对《革命的跳舞》的不满一方面是他苦于当局压制,不得已厕身于不自由的游艺会,但更主要的是他担心这种闹剧情节和表演噱头影响了主题的严肃,是小市民的低级趣味,因

① 澎岛:《开演的时候》,《当代文学》1934年1卷3期。

② 洪深:《走私》自序,一般书店1937年版。

③ 陈凝秋:《狱中》,《当代文学》1934年1卷1期。

④ [英]彼得·布鲁克:《空的空间》,邢历等译,中国戏剧出版社2006年版,第6页。

此他在正式发表此剧时,不无遗憾地寄希望于一个有舞台经验的导演,“能够把这剧本中一点小小的意义,‘对小资产阶级恶意的取消和善意的警告’把它搬上舞台上去,或者观众比读者的失望会少一点”^①。《赛金花》被指责的原因之一就在于其讽刺手法令左翼剧评者大为不快,认为有文明戏遗风,并引发了文艺批评界的一场公案。实际上,批评者忽略了一个首要问题,即缘何这种调笑戏谑能和严肃主题的戏剧结合起来。众所周知,闹剧的笑和喜剧的笑有不同之处,前者主要是对缺陷的不满、鄙视,后者是对缺陷的同情,或者就根本没有视它为缺陷,转而采用一种游戏的态度与之共舞。前者更多诉诸理智,而后者则体现出主体自由,“他并不那样踱方步把自己装成正人君子,却也不拼命掩着自己的尾巴”^②。也就是说,闹剧情节首先源于作者将敌意的对象视为缺陷所致,它背后的优越感是“直接对我们的情感发出的刺激”^③。因而破坏性的冷嘲热讽符合激进理念钳制下人的心理状态,即盲目狂热的情绪,不过这狂热少了普罗戏剧时期的感伤,多了压抑被释放后的冷漠和暴力。《革命的跳舞》里那段闹剧表演中,就有这么一段:

工女:啊,妙极了(命令式地):你们大家上前一步!(大家莫名其妙地上前一步)退后一步!(大家依然如令)哈哈……哈……想不到,你们这样听我底命令,而且步法是这样的整齐,为什么呢!这是为什么呢?……(更严厉地)我叫你们上前一步!(大家不自觉地又上前一步,女士狂笑)哈……哈哈……够了,够了,你们底姿态已经完全表现出来了……^④

这里的工女已然被特权化了,其讥讽方式上的单调严肃殃及自身,无产阶级批判小资产阶级的道德正义也被降格。类似的如陈白尘《贴报处的早晨》,“警察”仅仅因其特殊职业被贴报工人嘲笑为一条走狗,剧本没有任何旁叙,贴报工人可以随意攻击他“人格卑劣”。可见,这种油滑轻薄的滑稽的笑和主体欢快自在的喜剧的笑完全不同,它基于激进理念的不可逆,并非揭示对象的不合理而是要完全取消对象的客观性。实际上,革命戏剧由于偏执于激进理念的表达,在宣传和煽动上就尽量做加法,闹剧的笑正是合适的材料,^⑤但正是这种咒骂、污蔑的笑,凸显了革命激进的片面和绝对。夏衍

① 左明:《革命的跳舞》,《新地月刊》1932年4—5期合刊。

② 曹聚仁:《编者的话》,《芒种》1935年1卷1期。

③ [美]苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基等译,中国社会科学出版社1986年版,第395页。

④ 左明:《革命的跳舞》,《新地月刊》1932年4—5期合刊。

⑤ 这种滑稽剧不仅备受左翼剧作家欢迎,也是“民族主义文艺”论者理想的创作方法,他们称之为“漂白法”,认为要实现意识形态的权威,必须铲除批判对象身上不良的特征,利用暴露、攻击和讥讽来促进“民族主义观念”的健全,因为“观念以先入为主,如果不把固有的恶劣的思想和习惯铲除,是不能有新建设,不能产生好人物的”(参见许尚由《民族主义的文学》,《黄钟》,1935年第28期)。实际上,国民党中宣部很重视这种戏剧形式,曾计划在上海举行大规模的滑稽戏竞赛,来推广新生活运动,这表明戏剧沦为理念宣传工具后的先天缺陷。

对此曾做过自我反省：“没有崇高的目的，没有真挚的态度，没有创作的冲动，只凭着业务上的需要而制作不合理的情节，这似乎不该是严肃的文化运动者应有的事吧。”^①郑伯奇也同样深刻地指出，在通俗化的条件尚未具备时创作不能急功近利：“假使一不注意，通俗化或者反可成为戏剧的正常发展的障碍。”^②

事实就是，在特定演出时空下产生的剧场化创作反倒在其普及性上大打折扣，不少急就章创作离开特定条件并未取得预期效果，这必然导致“剧本荒”问题。葛一虹后来分析这种顾此失彼现象时说：“拥有了三百或五百个独幕剧为什么演来演去还是《放下你的鞭子》之类底剧本呢？……当我们读过了相当数量的剧本之后，便可以知道这么众多的剧本其中大部分是有着浓厚的地方性和高度的时间性，那就是说这若干的剧本即使并不是‘不够好’，但却只适合于某个时间，某个地方来上演的。”^③葛一虹 1941 年所探讨的剧本荒原因在 30 年代早已存在。马彦祥《械斗》在武汉文艺社的业余剧团上演时，因为没有有一个“国术专家”的演员，就“不能打的好看一点”^④，对于演出孙刘两家村民的械斗场面，自然和中国舞台协会在南京公演的演出效果大不同；而《放下你的鞭子》的重要改编本《饥饿线上》，是添入地方方言和冀鲁民间小调《十二月》之后，才在崂山的乡村里成功演出；对于那些依托方言写就的苏区戏剧或部分左翼剧本来说，面对“百里不同风，千里不同俗”的民族国家现实也难免会捉襟见肘。

结 语

20 世纪 30 年代革命戏剧因思想激进的宣传寻求剧场化创作策略，但又在演剧实践的试错中暴露宣传对艺术的忽视、干预，虽然这种试错并非主体自觉（苏区戏剧因完全卷入政治革命战争更无暇艺术批判），但它提供了内在断裂的可能，在能够规避政治锋芒的时候促使剧人进一步反思，反思尤其对左翼后期出现如《上海屋檐下》这样的经典创作意义重大，它表明，左翼后期的调整不仅是一种文化高压下的生存策略，也是演剧向戏剧创作要求现代化、本土化的必然。

[作者单位：南京晓庄学院新闻传播学院]

① 韦春宙：《库里琴如是说》，《戏剧时代》1937 年 1 期。

② 郑伯奇：《关于戏剧的通俗化》，《光明》1936 年 12 期。

③ 葛一虹：《走》序，重庆新生图书文具公司 1941 年版。

④ 冼群：《〈械斗〉的上演》，《文艺》1936 年 4 期。

1990 年代中国底层戏剧研究^{*}

陈文勇

摘 要:底层戏剧是 1990 年代中国戏剧的重要组成部分,其表现的对象主要是贫困农民、城市下岗失业人员和身居底层的知识分子群体。这些戏剧既表现了底层群体的现实生存状态,也能揭示出他们的精神和情感状态;既赞扬了底层群体忍辱负重、坚韧豁达的品格,也能较为深入地批判他们愚昧、落后与异化的思想缺陷。但底层戏剧也存在着虚假代言、回避问题、粉饰现实、情节安排和人物设置雷同等诸多问题。剧作家只有设身处地从生活出发,从底层出发,以人学和启蒙精神为视角去揭示底层现状,挖掘深层的根源,才能写出真正属于底层的戏剧作品。

关键词:1990 年代 底层戏剧 人学 启蒙

底层戏剧是 1990 年代(以下简称 90 年代)戏剧的重要组成部分,其表现的对象主要是贫困农民、城市下岗失业人员和身居底层的知识分子群体。这些戏剧既表现了底层群体的现实生存状态,也能揭示出他们的精神和情感状态;既赞扬了底层群体忍辱负重、坚韧豁达的品格,也能较为深入地批判他们愚昧、落后与异化的思想缺陷。底层戏剧也存在着虚假底层、回避问题、粉饰现实、过分拔高和升华主题、情节安排和人物设置雷同等诸多问题。剧作家只有沉潜于底层之中,以人学和启蒙精神为视角去揭示底层现状,挖掘深层的根源,才能写出真正属于底层的戏剧作品。

一、底层与底层叙事

“底层”一词最早出自意大利马克思主义思想家葛兰西的《狱中札记》,指的是欧洲社会里那些从属的、被排除在主流之外的社会群体。“底层”弱化了马克思主义“阶级”一词的政治等级差异,意在争取更多社会阶层的认同和支持,以便夺取文化领导权。葛兰西的底层实则是一种革命力量,底层群体在中国学者王小波看来则是“沉默的大多数”。他说“古往今来最大的一个弱势群体,就是沉默的大多数”,“就是有些话没有

^{*} 本文为教育部人文社会科学重点研究基地重大项目(编号:12JJD750006)和河南师范大学文学院青年基金项目(编号:150906)的阶段成果。

说出来的人。就是因为这些话没有说出来,所以很多人以为他们不存在或者很遥远”。^① 中国底层群体古已有之,而且一直是社会发展与变革的重要决定因素。当代中国的底层问题也相当严峻,但中国社会底层问题的凸显是在改革开放深化、经济体制转轨,以及贫富日益分化的现实语境中出现的。改革开放使中国社会发生了深刻的变化,原来的“两个阶级一个阶层”(工人阶级、农民阶级和知识分子阶层)的社会结构发生了显著的变化,底层问题突出地摆在了人们的面前。正视并关注底层群体无疑会有助于改善他们的经济和社会状况,也将有助于整个社会的健康和谐发展。

在中国,底层的具体所指有不同的界定,较为系统和切近的阐述是陆学艺编著的《当代中国社会阶层研究报告》一书。该书“以职业分类为基础,以组织资源、经济资源和文化资源的占有状况为标准”,将社会划分为十大阶层,其中“社会结构的中下层部分不仅包括农业劳动者,通常还包括传统型的、以体力劳动为主的商业服务业员工与产业工人”^②。另需说明的是,相当多的知识分子阶层处于底层是新时期具有中国特色的社会现象。当代中国知识分子作为“第四类人”长期受到打压和批判,他们丧失了启蒙者的威信,通常作为迂腐、狭隘、保守乃至反动的角色成为公众讥讽和排挤的对象。进入新时期后,国家工作重心由阶级斗争转向现代化建设上来,知识分子已经“脱帽”,在政治上得到重视,但在一段时间里,他们的平均收入却低于体力劳动者。知识分子这种“脑体倒挂”的底层现象不仅诱发了新一轮的读书无用论,而且直接导致了知识分子的大量流失。

底层叙事是法国哲学家利奥塔所说的“小叙事”,它解构的是为使自身地位合法化而制造出的宏大叙事和卡里斯马型的英雄人物。底层叙事是关于底层的叙事,这种叙事一反以往文艺作品工业题材、农业题材、军事题材、历史题材等题材叙事所带来的遮蔽性,较为真实地还原底层的生存现状和精神状态。底层叙事同时也应是来自底层的叙事,但由于自身能力有限与占有社会资源不足,底层通常缺乏话语权,很难发出自己的声音。在这种情况下,底层叙事的叙事主体往往是占据着话语权的知识分子,他们充当着底层的代言人。90年代戏剧家敏锐地抓住了中国转型期的时代特征,不同于80年代底层戏剧以农村题材为主的状况,这一时期的底层戏剧题材广泛,主要表现的

① 王小波:《王小波作品集》,宁夏人民出版社2000年版,第321页。

② 陆学艺主编:《当代中国社会阶层研究报告》,社会科学文献出版社2002年版,第8—9,48—49页。杨继绳认为区分社会阶层有三大标志:权力、财富和声望。他以财富(收入)为基础,再参照权力、声望因素,将当前中国社会分为上等阶层、中上阶层、中等阶层、中下阶层和下等阶层等五级。其中中下阶层包括一线操作工人、农民和农民工;下等阶层包括城市下岗待业人员、农村困难户等。中国社会的中下层和下层以农民、工人和农民工为主体,约占就业人口的82%。杨继绳:《中国当代社会阶层分析》,江西高校出版社2011年版,第347—352页。尽管他们的表述有一定的差异,但贫困农民、农民工和城市失业下岗人员无疑构成了中国人口的大多数。

是贫困农民、城市下岗失业人员和身居底层的知识分子群体。^① 其代表作有:《生死场》(田沁鑫),《黑草垛》、《大雪地》、《大荒野》(均为杨利民),《北京往北是北大荒》、《大江在这儿拐了一个弯》(均为杨宝琛),《一人头上一方天》(张明媛),《老宅》(石零),《水下村庄》(陈健秋),《旮旯胡同》(蓝荫海、顾威),《父亲》(李宝群),《别为你的相貌发愁》(吴霜)等。

90年代底层戏剧作家普遍有一种直面现实人生的底层意识或曰民间立场,他们通常都有底层生活体验,都切身感受到底层大众苦难中的挣扎及其自强不息的艰难抗争和顽强意志。底层群体的这些生存际遇和精神状态激励剧作家用笔去“讲述老百姓的故事”,去表现他们的疾苦、挣扎、困惑、烦恼以及人性的崇高与悲壮。李宝群从小就生活在工人当中,反映底层生活、关注底层人群成了他无法逃避的“写作宿命”。90年代中后期东北国有大中型企业发生的史无前例的大震荡,使数以万计的工人下岗失业,使他们的生活、内心备受冲击。那段日子他每天都受到震撼,感觉非写不可,于是就有了那部深入揭示下岗工人生存现状和精神状态的话剧《父亲》。该剧的成功使李宝群产生了“为中国底层人写一部长长的历史”的想法,自此,他走上了底层写作之路,并陆续创作了“东北底层工人系列”——《父亲》、《母亲》、《师傅》、《长子》、《矸子山上的男人女人》、《黑石岭的日子》等。这些作品既展示“生活的凛冽和命运的残酷”,更“挖掘残酷严峻的现实中人性的美好、坚强和温暖”。^② 杨利民、杨宝琛、张明媛、陈健秋等剧作家同样有着底层生活体验,他们的剧作主人公那小勤、杜恒、善涛等大都是身处逆境,但满怀期望的创业型人物。

剧作家的底层意识使得90年代底层戏剧既表现了底层群体的现实生存状态,也能揭示出他们的精神状态;既赞扬他们忍辱负重、坚韧豁达的品格,也能较为深入地批判他们愚昧、异化的思想缺陷;既写出当前的底层生活现状,也能适当挖掘其历史和社会根源;既较为客观地分析底层自身的原因,也能探讨政府和官员的责任问题。

二、描写底层社会的生存状态

底层叙事是一种苦难叙事。底层社会的构成主体是贫困农民和下岗工人。《宪法》规定:中华人民共和国是工人阶级领导的、以工农联盟为基础的人民民主专政的社

① 另加说明的是本文的底层叙事不拘泥于90年代底层题材,还包括创作于这一时期的表现辛亥革命之后至今的中国底层大众生活的戏剧作品。福柯有言:“重要的不是话语讲述的年代,而是讲述话语的年代。”本文不仅关注当时底层的具体生存状况,更期望对当前底层社会和底层叙事有所启发、借鉴和反思。

② 王研:《李宝群:文艺创作必须直面的人生》,《辽宁日报》2008年3月28日第10版;李宝群:《我知道世界上最好的戏剧是什么样子》,《艺术广角》2012年第1期。

会主义国家。但农民和工人的实际生存状况与《宪法》赋予他们的政治地位之间存在着巨大的反差：由于占有的社会资源、经济资源和文化资源很少，他们无法享有行政权力，甚至没有使用生产资料的决策权和处置权；他们是向社会付出最大、得到回报最少的阶层，收入很少，生活困顿；他们往往接受教育机会少，文化程度低，缺少发言权和竞争力。因此苦难书写成为底层叙事的基本模式。

农民历来是底层群体的重中之重。当代中国农民虽然在政治上翻身成为国家的“主人”，但在计划经济体制下，农民辛苦劳动得到的成果绝大部分以工农产品价格“剪刀差”的方式被无偿地吞噬了，是国家还依靠户籍制度把农民牢牢地固定在土地上。农民所经受的这些苦难，以及他们争取生存权的努力在90年代的底层题材戏剧中都有所体现。《一人头上一方天》剧中的柳青青在70年代初，为躲避饥荒离家到关外讨生活，生产队革委会主任却利用职权，强迫她嫁给自己游手好闲的侄子；《大雪地》中从农村来油田探亲的海嫂和张妻都提及农村饿死人事件；《水下村庄》中的雾溪村民因家乡建水电站被淹，被迫迁往“除了一片烂泥，什么也没有”的丝茅洲。在这片贫瘠的土地上，农民饥饿难耐，只得屈辱地外出讨饭。

工人阶级是《宪法》规定的“领导阶级”，曾有着无比的政治优越感。但他们的实际状态并不如意，无论是在社会财富的分配，还是对企业生产的决策上，他们都没有主人翁的体验。相反，他们大都居住条件简陋、工作环境恶劣、工资待遇低下。进入90年代以后，随着国有企业“减员增效”改革的深入，大量工人下岗失业，更加重了工人生活和精神的困境。90年代底层戏剧《父亲》和《大雪地》就表现了东北老工业基地底层工人下岗失业等严重的社会问题。前者的杨家就是下岗群体的代表，他们居住的工人村也因下岗人员太多而被称为“度假村”；后者里的黄子牛一辈子爱岗敬业、任劳任怨，处处讨好领导，事事听从安排，到老时却因一无所长而惨遭下岗，最后冻死在茫茫雪地里。

新时期城市居民已经不再为衣食问题犯愁，住房问题取而代之成为城市底层基本的生存条件。城市住房拥挤现象是计划经济时代遗留下来的顽症，在统包统配制度下，本应属于工资的住房、医疗、养老等费用被国家扣下了，再由国家对他们进行终身保障。但由于国家经济财力太低，无力支付这些庞大的开销，所以居住条件差的问题异常突出。《杳见胡同》剧中就写了北京杳见胡同里的一群为住房问题而发愁的普通市民的尴尬处境：他们居住的房子竟然是清朝道光年间的兵营，因为狭窄，王美云换衣服竟躲不开傻大伯子的眼睛；石川夫妇只与儿子和小保姆隔着一层布幔睡觉；冯占元、于桂芝离婚后却还是只能同居一室。该剧真实再现了普通市民生活的窘迫、尴尬与无奈的困境。

90年代底层知识分子尤其是人文知识分子普遍存在的生活困顿是僵化的用人体制造成的。市场经济的确立解放了生产力，使一部分头脑灵活、肯于吃苦耐劳的人先

富起来,但知识分子所在的单位大多还处于僵化的计划经济管理之下,这样就出现了劳动收入“脑体倒挂”的现象。这一时期,底层戏剧《杳见胡同》和《别为你的相貌发愁》就写出底层知识分子的物质贫乏的困境:前者中的作家石川夫妇连几千元的房屋租赁保证金都拿不出来,与之对应的是王大妈却靠捡破烂、卖报挣来的钱买了套新房;后者中的那个才华横溢的演员袁雨涛只得男扮女装做家教为儿子筹集学费,这些都形象地揭示了经济大潮中底层知识分子价值的贬值和生存的艰辛。

90年代底层戏剧虽然较为真实地再现底层群体的生活艰难等现实生存状态,具有一定的直面社会与人生的勇气。但也应看到这些戏剧普遍存在的“苦难终结论”的现象,即现代化改革的实施使城市和农村的一切苦难与困境都终结了。《杳见胡同》剧中,政府出台房改政策,原本拥挤不堪的胡同居民全部喜迁新居、欢乐开颜。最能反映这种“苦难终结论”的戏剧当属揭示农村和农民巨变的《一人头上一方天》和《北京往北是北大荒》两剧。前者里落难关外的齐鲁女子柳青青在改革开放后终于有了大显身手的机会,最终成为闻名遐迩的女企业家和全国劳模;后者中的勤子不屈淫威而被发配到北大荒农场,但她在那里竟如鱼得水,以艰苦创业成为著名的农场主和企业家。这种“苦难终结论”的创作倾向容易将复杂的社会问题简单化,掩盖了大多数生活没有得到实质性改善的底层群体的生存现状,同时也遮蔽了现代化进程可能施加给底层的新的伤害(诸如环境污染、贫困悬殊、城乡差别加大等)。

事实上,城市住房拥挤和下岗失业现象在新世纪依然严重(李龙云2002年创作的话剧《万家灯火》同样反映的是城市住房紧张问题);尽管国家明确提出要解决“三农”(农业、农村、农民)问题,但农民收入低、负担重、城乡差距大、干群关系紧张等农村社会问题仍然十分突出。剧作家理应真切地体察底层的实际生活,不溢美也不隐恶,力图真实地再现底层大众的生存状态,从而达到替民代言、为民请命的创作目的。

三、揭示底层社会的精神状态

底层群体是社会的弱势群体,是格外需要给予人文关怀的群体。剧作家除了要表现他们的现实生存状况外,更要关注他们的精神状态和情感诉求。90年代底层戏剧就表现了底层大众面对苦难所流露出来的精神失落与伤痛,更赞扬了他们不畏艰难困苦的开拓进取精神、乐观豁达的志趣、张扬的主体意识和纯真的友情与爱情,一些戏剧也能批判底层大众保守、自私、慵懒、异化的思想。崇高美学也为这一时期戏剧增添了新的色彩。

由于社会转型、政策失误等原因所造成的饥饿、贫困、住房拥挤、下岗失业等现象不仅严重损害底层大众的生活质量,也对他们的心灵造成巨大的伤害:如辛苦劳作的农民却因饥饿外出讨饭而感到的屈辱(《一人头上一方天》);守土为安的农民为了国家

与集体利益不得不背井离乡而引发的痛苦(《水下村庄》);城市普通市民因住房拥挤而带来的诸多尴尬和窘迫(《杳见胡同》);一向以主人翁自居的工人阶层因下岗失业而引发的失落、无助、彷徨与困惑(《父亲》)。在这其中,下岗失业现象在90年代尤为普遍,也最为剧作家关注。《大雪地》中甘当永不生锈螺丝钉的黄子牛年老时惨遭下岗,勤勉一生的他最终发出怒吼:“人不是机器!设备报废了可以扔掉,可人报废了也得活着……”这种屈辱、悔恨和愤怒情绪代表了众多底层大众的心声。

底层叙事表现苦难主题,充满悲剧意味,然而“悲剧中的怜悯绝不仅仅是‘同情的眼泪’或者多愁善感的妇人氣的东西。我们可以把它描述为由于突然洞见了命运的力量与人生的虚无而唤起的一种‘普遍情感’”^①。这种“普遍情感”体现在底层戏剧里,就是其创作重心往往不在于描写苦难,而把着力点放在主人公扼住命运喉咙的抗争精神和自强不息的进取精神上。《父亲》被誉为“一部中国当代工人阶级的心灵史和性格史”,戏剧中,“下岗只是一个背景,着力表现的还是下了岗的工人们在经历了困惑、彷徨、觉醒之后的人生选择,以及这一选择过程中他们心灵发展的历程”^②。该剧刻画了一位不畏艰难、勇于进取的父亲形象,他是老工人劳模,面对子女全员下岗的惨烈局面,他在震惊和痛苦之后,迅速振作起来,以伤残之躯上街卖羊肉串支撑家庭,他的身上凝聚着老一辈工人拼搏进取、自强不息的优秀品质。《杳见胡同》中的三轮车夫何吉,四代同居一室,但他乐天知命、达观开朗。《北京往北是北大荒》和《大江在这儿拐了一个弯》剧中的勤子、窦婶、善涛、杜恒等人身上体现出务实求变、乐观向上的人生态度。《水下村庄》剧中那棵随水库移民一同迁徙的小杏树更是理想和希望的象征、主人公生命意志的写照。

《说文》语:“人,天地之性最贵者也。”人与万物的区别就在于人有着独立的思想与自主的行动,即具有主体性和主体意识。所谓主体性和主体意识是指人在认识和实践活动中所体现出来的独立性、能动性和创造性,简言之就是要成为自己的主人。90年代底层戏剧也刻画了一些具有主体意识的人物形象,表达了剧作家对人的主体性的张扬和思考。《老宅》中的李秋兰就是如此。侨居日本的地主刘金贵衣锦还乡,他想要在昔日老宅颐养天年,但当年曾受他侮辱的丫头李秋兰拒绝搬出老宅。为吸引投资,县长和村支书极力劝告秋兰搬家,就连她的家人也抵御不了金钱的诱惑,动员她让出老宅,这个坚决维护自己立场和尊严的李秋兰最终悲壮地死去。《一人头上一方天》则从反面表现了主体性在人的生命存在中的重要作用。剧中的柳青青虽在经济和社会地位上站立起来,但在情感和精神上依然身受重负。究其原因就是她头脑中存在着“树起的标杆要溜溜直,不能有疤拉”的思想顾虑。柳青青这种顾虑与注重个性解放和主

① 朱光潜:《悲剧心理学》,人民文学出版社1983年版,第78页。

② 孙浩:《走进生活——评话剧〈父亲〉》,《中国戏剧》1999年第9期。

体自由的启蒙精神是背道而驰的,她的悲剧体现了当代妇女在道德与情感、传统与现代上的矛盾与困惑。

底层戏剧还表现了底层大众那种真挚的、恒久的,甚至具有原始野性美的爱情,这种生死不渝的爱情多体现在杨利民、杨宝琛等创作的黑土戏剧之中。东北特殊的自然和人文环境,使人们少受中原传统礼教文化的熏染,铸造出他们粗犷豪爽、敢爱敢恨的性格特征。《黑草垛》里的土匪小山东和小寡妇香草这对浴血相恋的情人,在烈火中得以涅槃;《大雪地》中的大海和大翠火辣辣的爱情虽只昙花一现,却刻骨铭心;《大荒野》剧中独守油井的老梁头与同样孤寂的牧牛婆两颗孤独的心灵相互体贴、相互慰藉。底层戏剧这种真挚无私的爱情一反大部分情感剧中那些欲望化、游戏化的状况,具有强烈的现实意义:它是底层群体生存发展的动力源,是他们在黑暗中前行的指路灯,也是他们灵魂栖息的港湾。

造成底层生存困难的原因除了政策、制度和官员等的责任外,底层自身惰性的因素也不容忽视。这一时期的底层戏剧批判了底层大众普遍存在的保守、自私、慵懒、异化、愚昧、麻木等性格缺陷。《大雪地》主要批判了人的异化思想。黄子牛处处服从组织分配,时时替领导着想,人格出现了严重的萎缩,最终被异化成离了主子就没法活的奴才。《生死场》则充分展示底层民众对生命的漠视与残忍,对生老病死的麻木与坦然,批判他们愚昧、麻木与奴化的民族劣根性。剧中的赵三以为真的杀了二爷,他立即摆出地主的姿态;一旦得知二爷没死,“起初是块铁”的赵三马上就成了一堆“泥”,他跪向二爷讨饶。戏剧表现的虽是30年代初的底层社会,但田沁鑫赋予它以强烈的现实意义,她说:“《生死场》中的农民,被‘生、老、病、死’的轮回牵引,麻木生活着,现代中国,由于商业繁荣带来了日趋成熟的自我价值观念,我们被规范于某种社会需求之中,麻木的方式可能有所不同,但精神本质没有大的差异。”“我们的社会在一定程度上呈现出一种缺乏人文关怀的气象,并最终导致集体乏力,这是萧红的《生死场》带给我的现代思考。”^①

底层大众是脆弱群体,他们通常地位低下,处境艰难,但他们身上凝聚的顽强的生命力和与困难做斗争的不屈意志显示出人性的崇高感和悲壮感。杨利民热爱北方的黑土地和那里的人民,他“在关注人的生命、人的生存状态、人的生命价值的同时,将对人性的探幽与社会、与时代联系起来,高扬那崇高而又平凡的人性美”^②。这种美好的愿望使他的戏剧常常将苦难隐去,着力表现人性的善良与美好;即使是主人公之死,也少有悲怆性,多呈现出悲壮感:如黄子牛(《大雪地》)晚年终于发出命运的抗争,并自愿到艰苦的新开发区工作,他冻死雪地时,红色的飞雪变成许多精灵,舞台上空落下一排

① 田沁鑫:《〈生死场〉的现代思考》,《我做戏,因为我悲伤》,作家出版社2003年版,第223—224页。

② 冯毓云、杨利民:《寻觅心中的梦——杨利民访谈录》,《文艺评论》2002年第1期。

排硕大的红花圈；老梁头(《大荒野》)倒下之际，一轮血红的落日在大雪地上投来万道霞光，燃红了天地间的一切。杨宝琛同样感动于北大荒人在苦难中表现出的“高贵的品质”，他在《北京往北是北大荒》中淡化了勤子遭受的磨难，重点表现她的务实求变、乐观向上的精神；《大江在这儿拐了一个弯》剧中把善涛、杜恒的历史冤案退到幕后，着力表现他们的坚韧与豁达、期待与追求。这种崇高美学是对当时文艺界盛行的追逐平庸、消解深度、躲避崇高思潮的反拨，是艺术家对粗鄙化、世俗化、消费化时尚的批判。但也要警惕虚假崇高和伪浪漫现象，马莲玉的形象就因其过于高尚、完美而显得失真，使人产生距离感。

底层群体的生存状态与其精神状态存在着一致性，即物质生活水平的改善能相应地带来了底层人们精神世界的解放。《水下村庄》、《北京往北是北大荒》、《旮旯胡同》、《父亲》等剧就是如此，主人公们最后都是物质与精神双丰收，这既彰显了物质现代化带来的诸多好处，也歌颂了改革开放政策带来的巨大进步。但是，物质生活的进步也有可能带来精神上的失落与伤害，《一人头上一方天》和《大荒野》两剧就表现了这个主题。后者中的大毛的女友被骗往南方大都市，被人抛弃后变疯回来“寻找失落的荒原”；老梁头和牧牛婆精心呵护的“最后的一片荒原”即将为城市吞噬，这些表达了剧作家对现代文明病的一种反思与批判。

四、底层叙事的现代性反思

中国当代底层现象非常普遍，也相当严重。但由于批“写真实”论与“现实主义深化”论的影响，80年代以前，底层问题并没有为戏剧家所重视。“十七年”戏剧大都以无差别的工农兵题材为主，尽管出现的《龙须沟》、《妇女代表》、《刘莲英》等剧在一定程度上表现了普通民众的生活状况，但终究是以歌颂政府或表现阶级斗争为其目的，人物也大多呈现出理念化与定型化特征。《布谷鸟又叫了》、《洞箫横吹》等“第四种剧本”突破了歌颂主题的束缚，反映了人们追求民主自由、捍卫个人尊严的愿望，但不久都受到严厉批判和打压。“文革”戏剧更是强调“根本任务”论和“三突出”原则，将底层完全剔除出戏剧的视域，舞台呈现的都是“高大全”的政治化、革命化的“非人”。80年代以后，由于剧作家主体意识的确立，加之对社会、历史与人性反思力度的深入，戏剧界诞生了一批既生动地反映底层人民及其生活，又具历史和美学批判精神与哲理深度的戏剧作品，如《小井胡同》、《田野又是青纱帐》、《古塔街》、《榆树屯风情》、《洒满月光的荒原》、《桑树坪纪事》、《狗儿爷涅槃》等。后者则代表了80年代戏剧的最高成就，剧中的狗儿爷形象揭示了当代中国农民对土地的真挚情感，表达了剧作家对中国农村问题与农民命运的深刻反思。

相比而言，90年代底层戏剧无论在数量上、思想性以及艺术成就上都未能达到80

年代底层戏剧的水平,但它们还是从三个方面推动了中国戏剧的现代化进程。首先,90年代底层戏剧拓宽了叙事层面,较为真实全面地再现了中国底层群体面对社会经济转型时的实际生存状况和精神情感诉求。由于政治经济语境的变化,90年代底层叙事延续了80年代揭示农民苦难的主题,并有了新的发展,城市出现的底层现状,如住房拥挤(《旮旯胡同》)、下岗失业(《父亲》)和知识分子底层(《别为你的相貌发愁》)等现象逐步纳入剧作家的视野之中。其次,底层叙事这种关注底层命运、直面现实人生的创作姿态也能较为有效地改变90年代大部分主旋律戏剧那种“瞒与骗”叙事、情感剧那种游戏人生的欲望叙事以及实验戏剧玩弄形式、消解叙事的状况,为底层大众提供一个展示自己,进行精神对话的平台,真正使戏剧成为有益于世道人心的艺术。再次,底层叙事塑造了一批较有个性化的人物形象(如在逆境中挣扎抗争的柳耀堂、勤子、善涛、杜恒、大海、老杨头一家等;乐天知命的老梁头、柳庆爹、何吉;善良泼辣的窦婶、马莲玉;誓死捍卫尊严的李秋兰;人格萎缩异化的黄子牛等),崇高、悲壮的美学风格也为这一时期的戏剧增添了新的活力。

尽管如此,与80年代底层戏剧以及同期小说、影视作品中的底层叙事相比,90年代的底层戏剧还存在着很多问题:表现底层题材的戏剧少,戏剧精品更少;出现虚假底层或借底层题材而言他的现象;存在着回避问题、粉饰现实现象;一些戏剧过分拔高和升华主题,缺乏反思批判力度;有的戏剧不是来自生活的发现,而是政策和主题先行的产物,致使情节安排和人物设置出现雷同现象。剧作家只有设身处地从生活出发,从底层出发,以人学和启蒙精神为视角去揭示底层现状,挖掘深层的根源,才能写出真正属于底层的戏剧作品。

法国哲学家福柯认为“话语即权力”,掌握话语资源的人也就同时拥有了话语权。由于占有的社会文化资源不足,底层群体通常缺乏话语权,在这种情况下,拥有一定文化资本和传媒资源的知识分子便义不容辞地充当底层的代言人。知识分子理应沉潜到底层生活中去,真切地体察底层实际生存状态,了解他们的精神与情感诉求,真实地再现他们丰富的物质生活与精神世界,尽最大努力地替民代言、为民请命。但90年代不少剧作家往往借底层而言他,把底层叙事当成传达个人理念的工具。《北京往北是北大荒》和《一人头上一方天》两剧重在写人的成功史,苦难的经历被当作主人公成长的动力和源泉。《旮旯胡同》和《父亲》虽较为真实地写出底层的生活实际,但结尾都走上了歌颂政策的道路。前者带有明显的主题先行的宣传房改、图解政策的倾向,该剧还让疯癫多年的何奶奶搬进新居后清醒地喊出“感谢共产党,感谢人民政府”的口号,重走了《龙须沟》所开创的歌颂剧的老路。后者下岗只是一个背景,全剧着力表现的是正视和挑战困难的拼搏进取精神。在这个主题指导下,剧作家让大哥受骗后很快就重整旗鼓、大姐扔掉口罩大胆地上街卖报、小妹进了家实力雄厚的国企,连那位游手好闲的二子也去洗刷高楼、自强自立起来,该剧同样是把底层问题置换成歌颂再就业的主

题。这种颂歌模式无助于问题的解决,反而会回避问题实质,转移问题视线,也缺乏对社会现实的批判与反思力度。

《黑草垛》和《生死场》两剧则拔高了主人公的形象,升华了戏剧主题。前者以国仇来化解家恨,以民族矛盾掩盖了土匪绑票砸窑、杀人越货的罪恶,这种做法消解和转移了对人性和国民性的批判力度;后者结尾则变成抗战戏,剧作家让这群“为死而生”的人迎着敌人的刺刀“为生而死”,连二里半也告别他的老山羊,最后一个加入了抗日的行列。戏剧结尾高扬的抗战主旋律将赵三摔死刚出生的婴儿那个残忍的场景给消解得无影无踪了,也与前半部分村民对于“生老病死”的麻木状态不相符合。一些戏剧的情节结构和人物设置还出现了惊人的雷同,有人比较《父亲》与《“厄尔尼诺”报告》这两部戏,它们都以家庭为背景,剧中的父亲都有着辉煌过去,不是劳模就是退休将军;他们的家庭成员也相似,都有四个子女;而且女婿都是变了“质”的坏人,儿子是变了“样”的好人。这种情况,“是现实生活的相似?还是作家认识生活简单化?”^①答案很明显,因为许多戏剧不是剧作家来自生活的独到发现,而是依政策和主题先行的产物,它们情节和人物的雷同就可想而知了。

90年代底层戏剧存在虚假底层等问题,究其原因,剧作家的精神萎缩是至为重要的因素。底层叙事必然会涉及政策体制和政府责任等敏感话题,很多剧作家不敢也不愿与主流意识形态发生直接的碰撞。他们往往为避文字狱灾,或曲笔寓言,或“为稻粱谋”而咀嚼个人酸痛,90年代大规模的进城农民工潮居然极少纳入剧作家的视野就是例证,这就直接影响了底层代言的广度与深度。此外,剧作家强烈的戏剧理念和实用主义立场也常常导致代言出现异化,甚至疏离被代言者的情况发生。萧红小说《生死场》中女性语言无所不在,但田沁鑫编导的同名话剧没有突出女性主义这个话题,她有感于当今作家“太多个人化、纤细化的倾向”,“想从小我走进大我”,以原始的、野性的、粗犷的冲动与现代社会这种现代的、文明的、纤细的生活进行对比,让今人得以警醒,“进行反思、产生触动”^②。这种“以古鉴今”的创作动机,使得剧中的几位女性形象的生命意识未能充分地体现出来。杨利民和杨宝琛希冀表现底层民众“苦难中的崇高”的强烈“介入”社会的愿望也阻碍了他们对人性深度的挖掘、对丑恶现象的反思与批判。《北京往北是北大荒》中勤子那句“我后悔自己早生了二十年”,与其说是她对荒谬时代的控诉,不如说是对新生活的赞美。相比而言,同样表现北大荒知青生涯的《荒原与人》则充分展示人物的追求、失落、困惑和迷惘的内心世界,并融入剧作家对社会、历史与人性的深刻反思与批判。有的戏剧家还为了评奖需要,不惜编造剧情,把表现底层生活当成追名逐利的手段。《父亲》首版着力表现主人公痛苦、困惑之后的觉醒与创

① 刘平:《向艺术的层次迈进——1999年北京话剧舞台述评》,《中国戏剧》2000年第1期;另见[日]中山文《中国小剧场戏剧描写的家庭关系》,《中国戏剧》2001年第11期。

② 田沁鑫:《关于话剧〈生死场〉》,《剧本》2000年第2期。

业,这个大团圆结局本已弱化了社会矛盾。然而剧组并不满足,为了向“国家舞台艺术精品工程”冲刺,剧组特聘请导演曹其敬为该剧做大手术,新版弱化下岗,强化创业,把“表现下岗的痛苦”的主题改为“重新建立精神支点、建立新的生活理念和价值观”^①。首版里因受骗几近垮掉的长子一跃成为新一代工人阶级的先进代表;老实懦弱、羞于卖报的长女成长为带动下岗女工共建卖报公司的领路人;首版满门惨烈的杨家工人被包装成满门忠烈的杨家将。新版如愿以偿地获得年度“国家舞台艺术精品工程”十大精品剧目的第二名,但这已经不是底层的真实景象了。

美国学者萨义德认为:“知识分子是具有能力‘向(to)’公众以及‘为(for)’公众来代表、具现、表明讯息、观点、态度、哲学或意见的个人。”^②身为知识分子的剧作家应充分运用所掌握的话语权,积极为底层大众代言。为底层代言必须具备公共知识分子精神,具体来说就是应具备底层意识、批判精神与人学精神。奥尼尔高度评价高尔基的《在底层》,认为它为底层宣传所起的作用远胜其他剧本,这是因为“剧本本身并不含有宣传,而只是按实际情况展开人性,也就是说用人的生活揭示真理。一旦作者存心在剧本中加进宣传,人们都会感觉得到,这个剧本也就会引起争论”^③。奥尼尔所说的“按实际情况展开人性”指的就是底层意识,这就需要剧作家沉潜底层之中,一切从生活出发,从人物出发,从剧情的自然发展出发,而非从政策出发,从理念出发,戏剧要真切地表现底层的生存状况和他们的精神状态。如果说底层意识是基础的话,那么批判精神就是剧作家为底层代言的核心。批判精神要具有双向性,既要批判那些压抑人、异化人的社会体制与政策,也要批判底层自身存在的落后、愚昧的思想和行为,使他们的身体和精神获得双重解放。奥尼尔所说的“用人的生活揭示真理”就是指戏剧的人学精神和哲理高度。剧作家既要关注底层群体的现实生存状况和生命追求,更要上升到人学和哲学的思想高度,生发出对整个人类处境的带有本体性和普世价值的深度思考。康洪兴曾尖锐地批评获“文华大奖”的《旌晃胡同》等剧过于关注生活中的热点,更多地停留在“形而下”的层面上,而未能很好地上升到“形而上”的层面上去。他说“作者的思想、视角、立足点都几乎是与它们所要表现的生活放在同一个高度上”,这种为政治服务的“应景”之作是不可能有长久艺术生命力的。^④这一时期具有较强思想深度的剧作家杨利民和杨宝琛也都遗憾地没能拉开时间和情感距离,他们过于热爱北大荒的土地与人民,未能跳出爱的漩涡,对其笔下的人物进行冷静的观照与反思。

① 齐致翔:《赏心之旅》,《国家舞台艺术精品工程论评:2003—2004》,文化艺术出版社2005年版,第47页。

② [美]爱德华·W·萨义德:《知识分子论》,单德兴译,三联书店2002年版,第16—17页。

③ [美]尤金·奥尼尔:《奥尼尔谈自己的戏剧》,裴粹民译,龙文佩编《尤金·奥尼尔评论集》,上海外语教育出版社1988年版,第350页。

④ 康洪兴:《向美学和哲学的深度进军》,《剧作家》1999年第1期。

匈牙利社会学家豪泽尔说过：“最伟大的艺术作品总是直接触及现实生活的问题和任务，触及人类的经验，总是为当代的问题去寻求答案，帮助人们理解产生那些问题的环境。”^①底层戏剧也应如此，剧作家应主动深入底层群体的现实生活，要以强烈的人道主义精神和人文关怀意识去体察民心民情，了解他们真实的生存状态，真切感受他们的精神世界和生命律动，既要表现出底层弱势群体在社会转型期所面临的物质和精神上的双重痛苦，以引起政府和社会的普遍关注和积极救赎，也要充分展示他们与困难做斗争时所体现出的自尊自强、团结友善、珍爱生命的高贵品质，重建人类美好的精神家园。创作具有人学精神和哲理深度的底层戏剧之路依旧漫长。

[作者单位：河南师范大学文学院]

① [匈]阿诺德·豪泽尔：《艺术社会学》，居延安译编，学林出版社1987年版，第65页。

新世纪“作者化”武侠片中风景之发现及其不同面向

——以《卧虎藏龙》、《英雄》及《刺客聂隐娘》为例

罗 婷

摘 要:与动作不容置疑的前景位置相较,空间在绝大多数的传统武侠片中只是作为事件或行动所发生的环境存在,并不构成影像的核心元素。然而在新世纪以来一批作者化武侠片如李安的《卧虎藏龙》、张艺谋的《英雄》和侯孝贤的《刺客聂隐娘》中,空间的影像构建呈现出一个突出的共同点:风景逐渐从叙事中脱离出来,成为越来越重要的视觉元素。本文以这三部影片为中心,论述了风景怎样被视听语言呈现、风景与叙事的关系以及风景如何参与影片文本意义建构等问题,指出风景的发现在推进武侠片的艺术化和现代化中的作用。

关键词:武侠片 作者化 风景 叙事 现代化

正如西部片之于美国电影,剑戟片之于日本电影,武侠片是华语电影所独有的民族类型。自其诞生之日起,武侠片便承担了中国传统民间文化、现代大众流行文化对于以非官方的力量达成某种程度上的秩序回归的热烈想象和理想投射。这样的想象和投射使得武侠片这种类型,在其被意识形态钳制的几度沉浮的历史脉络中,始终作为一种商业类型和大众流行文化产品而存在演化。新世纪以来,武侠片经历着各类生存挑战——类型元素被动作片、警匪片、黑帮片等其他商业类型分流,科技特效对身体运动奇观的天然威胁,暴力的合法性受到质疑以及“侠”之内涵的现代化阐释问题。这些挑战同时激发了华语电影圈中多位作者导演纷纷试水,武侠片由此显示出不同以往的发展面向:自2000年李安的《卧虎藏龙》始,到张艺谋的《英雄》(2002)、《十面埋伏》(2004),再到陈可辛的《武侠》(2011)、王家卫的《一代宗师》(2013)、侯孝贤的《刺客聂隐娘》(2015),这些导演的作品有意地与行侠仗义、替天行道、快意恩仇等传统武侠类型的基本语义语法拉开了距离,取而代之以强烈的个人美学趣味和思想旨趣来重塑这一相对传统的商业类型,这股潮流因而被不少论者称为“作者化”武侠。

武侠电影天然地具有奇观化的倾向,这种奇观指向动作,即暴力,令人目不暇接的武打招式和暴风骤雨式的凌厉剪辑所共同完成的电影武打场面往往是武侠片视觉呈现的重头戏。同时,除了对于“武”(动作)和“侠”(人物)这两个部分的表现之外,武侠

片还有一个基本视觉命题——对“江湖”^①世界的构筑和呈现。传统的武侠片里为我们呈现了一系列经典的空间意象：深山密林、大漠荒原、名刹道观、悬崖山洞、客栈茶舍等。然而，与动作不容置疑的前景位置相较，空间在武侠片发展的很长一段时期里只是作为事件或行动所发生的环境或场景(setting)存在，并不构成影像的核心元素，未受到创作者的足够重视（一个例外是20世纪六七十年代胡金铨的武侠电影创作）。例如，在香港武侠电影发展黄金时期的20世纪70年代，有相当数量的室外戏都是在摄影棚里的“假景”拍摄完成的，比如其中知名导演楚原的武侠片就因为不少棚内景的缘故而显得虚假。

在这批新世纪“作者化”武侠片的潮流中，李安的《卧虎藏龙》、张艺谋的《英雄》、《十面埋伏》和最近侯孝贤的《刺客聂隐娘》对于江湖空间的影像构建呈现出一个突出的共同点：以具象的自然景观表现有象征色彩的“江湖”空间，风景(landscape)成为视觉系统中愈加重要的影像元素。Harper和Rayner曾敏锐地指出：“电影风景不可能是纯粹的现实主义记录，它像电影的任何其他元素那样受制于美学处理、技术加强以及意识形态规约的影响。风景在电影中显著清楚的在场让我们必须注意到它作为一种有意识的纳入、作为视觉美学改进的相关意义的承担、作为电影导演和观众共同的文化接触以及(或者)作为对民族身份的维护、质疑和宣传。”^②因此，本文将在20世纪90年代以来武侠片的发展脉络里，选择《卧》、《英雄》和《聂》中的风景影像为考察中心。之所以选择这三部是因为三者分别位于由武侠片“类型—艺术”两极所组成光谱的不同位置：《卧》更接近类型传统，《聂》则异常风格化，《英雄》居于两者间。本文尝试论述这三部影片中风景怎样被视听语言呈现、风景与叙事的关系以及风景如何参与文本意义的建构。

一、从地域江湖到文化中国：《卧虎藏龙》风景的“东方化”

自20世纪90年代以来，武侠片的空间表意功能逐渐被一些重要导演的作品开掘——徐克的《新龙门客栈》(1992)，何平的《双旗镇刀客》(1991)、《日光峡谷》(1996)，王家卫的《东邪西毒》(1994)(尽管《东》显然不应被视为典型意义上的武侠片)等。影片中颇具视觉冲击力的特殊地域风貌、风土景物在影像被着重强调并融于叙事，如《新

① “江湖”本是一个普通的地理名词，既可特指长江和洞庭湖，亦可泛称三江五湖，而在历代的文人创作和之后的武侠小说中，“江湖”逐渐由一个地理概念虚化而成文化意象和符号，成为一个既与庙堂相对，又与民间相别的法外之所，是侠客义士们的行走、活动及栖息的物理空间的指代。参见陈平原《千古文人侠客梦：武侠小说类型研究》，人民文学出版社1992年版，第130—134页。

② Graeme Harper and Jonathan Rayner, “Introduction: Cinema and Landscape,” in Graeme Harper and Jonathan Rayner, eds., *Cinema and Landscape*, Bristol/Chicago: Intellect, 2010, p.22.

《龙门客栈》的大漠黄沙之末日景象,《双旗镇刀客》的荒蛮戈壁和西北边镇,《东邪西毒》萧瑟寂寥的荒漠远山。这些武侠片对荒蛮风景的影像呈现被认为是受到了大陆第五代导演 80 年代以来一些重要作品如《一个和八个》(1984)、《黄土地》(1984)、《红高粱》(1987)、《晚钟》(1988)以及《边走边唱》(1991)对于贫瘠萧索的中国西北内陆风景的空间造型和视觉表达的影响。以《黄土地》为例,常常占据整个画面五分之四的黄土构成了电影的空间主体,不断延宕故事叙事的进行,风景和人的关系甚至是风景本身所指向上的象征意义完成了对故事本身的覆盖。然而,与 80 年代第五代以西北内陆作为民族寓言(national allegory)的承载空间显然不同,90 年代的这些武侠片对于西部大漠戈壁风景的热衷也并非如一些西方论者所言“北方风格比南方风格在观众看来要来得更加古老和更具历史感”^①,而是这样的空间选择更贴近“江湖”作为王法难及的法外之地的文化属性,以其偏远、蛮荒凸显江湖之险恶无情,以其野性、粗犷彰显江湖之原生活力,以偏远边缘的地理政治完成了对一个独立、自足之法外世界的构建,以其地域性(西部—中原)替换了政治性(江湖—庙堂)。

新世纪伊始,武侠片至李安的《卧虎藏龙》为之一变。李安把拍摄《卧》的初衷归结于对古典中国的一种神往和对中国文化的怀旧情怀。在《卧》中,李安想象或重构一个逝去中国的重要方式之一便是以风景建构想象古老中国。《卧》中的电影风景变化多元、瑰丽多姿:从戈壁大漠到竹林岩洞,从古老村落到熙攘京城,从自然风貌到人文景观。李安在表现风景时偏好使用中、大全景和远景。^②观众在传统武侠片中形成的以人物动作、表情和人物关系为中心的观看模式在这样的镜头语言中被挑战,转而被引导关注的是风景和人的关系,乃至场景中传达的风景本身所具有的表象、表意功能。如竹林打斗一场,虽时有对打斗中的玉娇龙和李慕白传统武侠片式的近景、特写镜头的表现,然而远景里苍翠欲滴的竹海和中景里曲而不折的竹子竹枝却不时阻断对动作过程的展示而将观众的视点吸引到对整体的风景的关注,人物之“动”被风景之“静”融而化之,风景之“势”胜动作之“质”。于是,风景中人物的外在动作被转化为人物内在心理状态的呈现,竹子本身之繁茂形态、竹林独有之葱茏气氛,以其阻隔、以其繁阴使得这一风景意象从传统的谦谦君子的象征转而指向了主人公隐而未显的、被压抑的潜意识和性心理,亦即人心之卧虎藏龙,这与中国传统文人对竹子所赋予的高洁、正直、不曲的象征和文化意义已经相去甚远。Arreola 认为风景的身份(landscape identity)

① Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, British Film Institution, 1997, p.89.

② 对风景的全景镜头展现是李安在他的影片中常使用的一种视听语言。比如, Misty Jameson 和 Patricia Brace 在他们的文章就讨论了李安如何在他的影片《理智与情感》、《冰血暴》以及《断背山》中使用全景风景镜头来强化内在于动荡关系中的孤独感。参见 Misty Jameson and Patricia Brace, “Landscape and Gender in Ang Lee’s *Sense and Sensibility* and *Brokeback Mountain*,” in *The Philosophy of Ang Lee*, Robert Arp, Adam Barkman and James McRae eds., The University Press of Kentucky, 2013.

不仅和风景的物质层面相关,更重要的是风景身份通过活动于风景中人的叙事而被不断地重构。^①《卧》中“竹林”因活动于其中的两位人物,其象征性显然已经脱离其原初文化语境,传统的文化中国式的风景在这样的镜头语言里被置换、被纳入西方现代经验的能指中。由此,鲜明的中国文化符码成功弥合了华人族群的文化身份认同和西方观众带着自我投射的东方想象。

当将人物置于壮美的风景中时,李安很少直接让人物正面面对镜头(背对风景)。在分析德国19世纪著名的浪漫派风景画家卡斯帕·大卫·弗里德里希杰作《云端的旅行者》时,David Melbye指出画中作为风景观看者的这位旅人背对着我们,从而将我们的观看注意力引向了旅人面前壮丽的风景。这种人物和风景与西方以往的人物中心主义风景画有着根本上的不同。“在这幅画中弗里德里希引入一个从人物背后观看的视点,从而在人物心理和自然风景之间建立了联系。”^②以此观之,李安在表现玉娇龙和罗小虎在天山戈壁自由任情生活的几场室外戏中,其风景镜头的取景、人物调度和视角选择具有相似的效果。当展现戈壁沙漠的宽广无边、天山山麓的丰饶草甸以及雪山的绮丽神秘的全景镜头时,人物多背向或侧面面对观众,视点被导向画面中的中国西部风景。显然,与上文所述之90年代武侠片中的残酷“西部”(江湖)景观不同,《卧》中的“西部”风景——沙漠和天山兼具荒蛮的自由活力和生命的丰饶壮美,与其说是江湖,不如说是中国内部疏远儒家规范和传统、尚未被文明中心收编的边疆。李安将具有差异风景的地域性抽象化为整一的中国内部的异质性元素,完成了一个“泛中国”内部中心和边缘(京城与新疆)的空间建构。

《卧虎藏龙》中侠士是官家的座上宾,“庙堂”和“江湖”并非泾渭分明的两个世界。《卧》中的风景不再是“江湖”之风貌,而是一个主动消弭了与“国”之界限,与之同构的文化空间,是在跨国跨文化的影像传播中带有强烈“自我东方化”的想象空间。李安用“抽象胜于精确的东方风景”^③、武艺、兵器以及其他视听(鼓点、西域音乐)意象共同构成一个关于跨国跨文化影像传播语境中兼容中心和边缘的“古老中国”的想象。同时,影片中的“中国”风景已经开始摆脱传统意象所指的束缚,通向了西方式的个人主体性迷思以及两性、孤独、自由等现代主题,《卧》中的风景因而成为李安架构中西不同语境、弥合传统与现代价值裂隙的文化视像投影。

① 转引自 Chris Lukinbeal, “Cinematic Landscape,” *Journal of Cultural Geography*, Fall/Winter 2005, 23(1):15.

② David Melbye, *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland*, New York: Palgrave Macmillan, 2010, p.10.

③ Kin-yan Szeto, *The Martial Arts Cinema of the Chinese Diaspora Ang Lee, John Woo, and Jackie Chan in Hollywood*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2011, p.54.

二、无地域之“天下”：《英雄》风景的意识形态换喻

李安《卧虎藏龙》在北美获得的艺术和商业上的双重认可激发了华语电影圈重新开掘和改写武侠片的热情，张艺谋的《英雄》无疑是这股“武侠大片热”里最知名的追随者。对于风景影像的创作，长于视觉造型的张艺谋更是在《英雄》中倾力而为。前有《卧》的外景地横跨大半个中国——安徽宏村、新疆天山和五彩城、河北苍岩山、浙江安吉和四川宜宾的竹海，后有《英雄》取景内蒙古额济纳旗胡杨林、四川九寨沟箭竹海、甘肃敦煌古城和雅丹地质公园。在关于刺客故事的三个不同版本的叙事中，几场重要的打斗戏便发生在这几个不同的地点。一个显在的事实是，外景(location)并不等同于电影风景(cinematic landscape)，即使是像《卧》和《英雄》这样有大量自然风景的影片，其风景影像也绝非摄影机对现实自然世界的简单记录和复制。电影风景并非仅仅是一种发现，它同时是被创作、被制造甚至是被虚构出来的。在《电影风景》一文中，Chris Lukinbeal 区分了“风景”作为“空间”(space)、作为“地方”(place)、作为“景观”(spectacle)和作为“隐喻”(metaphor)的四种情况。在讨论电影中的风景作为“地方”出现时，Lukinbeal 指出“风景在作为地方时与地理表达上的‘地方感’紧密相连，指向了影片叙事发生的实际地点(不论是真实抑或想象的)。通过将影片根植入一个特定外景所具有地方历史的地区感，从而获得了一种叙事上的现实主义”^①。如果说《卧》中的部分风景(新疆天山及戈壁)尚保有地理上的“地方感”的话，那么《英雄》中的风景——树林、湖泊和荒漠则完全剥离了现实的地方性指涉，成为纯粹的“空间”符号和“景观”，尽管相较于纯虚构的《卧》，《英雄》本身是一个有真实历史和人物(秦始皇)背景的故事。此外，不像《卧》中的风景如西北大漠和江南竹林有其特定文化意义(大漠—自由；竹子—君子风度)，《英雄》里的风景并没有明确的文化隐喻或特定的象征。“当风景作用为一种隐喻时，其空间意义与(电影)叙事的文本乃至观众的认知就会被内在于这种隐喻里的文化政治所影响。”^②而《英雄》里的“平面”风景因其未担负任何隐喻功能，胡杨林的金黄落叶、戈壁的荒漠白沙、箭竹海的青绿山水更像是后现代视觉文化中去深度的“平面化”景观，其背后没有民族神话记忆、文化历史甚至没有情绪，主要提供视觉(色彩)展示的形式功能，并未与影片中的人物发生更深层的联系，所谓的文化政治更是无从谈起。因此，在这个意思上，《英雄》中的去深度的“平面化”风景构成了所谓的“无地域空间”。无地域空间指的是“某些超越文化和地域特质

① Chris Lukinbeal, "Cinematic Landscape," *Journal of Cultural Geography*, Fall/Winter 2005, 23(1): 6-7.

② Chris Lukinbeal, "Cinematic Landscape," *Journal of Cultural Geography*, Fall/Winter 2005, 23(1): 15.

(translocal),或被抽取原地域或文化因素(de-localized)空间符号和人性母体……在空间之前冠以‘无’的修饰词……意在显示此类空间的无名性、去地域性、普适性。此类空间的突出特征乃是其‘可移植性’,既在某种程度上形成对原空间滑动和隐喻的指涉,又能够超越与原空间的含混指说关系,经‘移植’后被异文化所消费”^①。《英雄》里风景的“无名性”、“去地域性”,使得电影空间形式美学化,以风景直接的视觉吸引刺激代替风景文化间接的内涵传递,从而有效地促进了它的跨文化接受。在2004年北美上映之后,《英雄》连续两周票房登顶,全球总票房达到1.77亿美元,在当时的华语电影史上仅次于《卧虎藏龙》。

尽管被冠以“武侠”的类型之名,但《英雄》里的风景空间与传统武侠片中的“江湖”世界颇有距离,其多为宏伟、壮丽、浩渺之“大”风景:延绵不绝的崇山峻岭,开阔辽远的戈壁以及山水相接的浩瀚湖泊,即使是“小”景如胡杨树林,张艺谋也能用其纷飞舞动的无尽落叶制造出“大”动态、“大”气势。张艺谋用多样的视觉手段不断地强调影片中风景之“大”:无处不在的广角镜头和大色块的使用;有时以大全景里秦国大军的士兵列阵之威慑阵势来呼应远景里气势磅礴的林立雄峰;而在九寨沟箭竹海一战中,则是将湖面上激烈打斗的人物近景特写镜头组接剪切到大远景里浩渺宁静的山水天地,辅以大量慢镜头的格斗表现,以环境里拼杀激战的剑客之渺小反衬出自然之浩瀚壮大。同时,如前文所述,《英雄》的风景之“大”还被剪除了世俗生活的“纯粹性”所强化,在影片中观众无法寻找如《卧》中的熙攘京城市集和边疆游牧部族等世俗踪迹,有的只是风景符号形而上的单一。显然,“大”风景不是对“江湖”想象的投射,它们与“英雄”这样具有崇高超越性的“神人合一”式的存在更一致,而非侠客义士般与庙堂相左的人物。

如果这些“大”风景不是世俗世界亦非江湖世界的镜像,那么,它们到底指向什么?事实上,《英雄》里的风景感知机制——张艺谋试图用“大”风景即自然对象数学上(体积)的崇高(康德语)来激发一种主体内部的折服、自我的微不足道感,这与纳粹掌权时期德国电影里出现的“山岳电影”(mountain film)在内在逻辑上不无相似。阿诺德范克以及其后更知名的法西斯电影美学的代表人物莱尼·雷芬斯塔尔以表现德国壮美高山的影片来唤起观者内在的对以物质风景作为指代物的国族的认同、崇拜乃至臣服。张艺谋也曾自陈他对于《英雄》的阐释是基于个体为“大图景”而做出牺牲。^②于是,《英雄》中风景所指代的理念,也就是张艺谋所谓之“大图景”终于在影片完成第三段真实叙事后被作为解释刺客们放弃刺秦的理由而郑重推出——“天下”。“天下”,即普天之下,没有地理、时间和空间的限制。在中国古典语境中,“天下”这个概念事实上与统治权密不可分:最高统治者自认是“天(之)子”,承“天”命统治“天下”,因而才有

① 孙绍谊:《电影经纬:影像空间与文化全球主义》,复旦大学出版社2010年版,第5页。

② Todd Gilchrist, "Five months, two masterpieces," <http://www.filmstew.com/ShowArticle.aspx?ContentID=10297>.

“普天之下,莫非王土”的说法。对于古代天子来说,“天下”首要意味着土地,因为土地是最重要的生产资源,如秦始皇之“统一天下”首先指的是兼并六国的土地。然而,在《英雄》里,无名、残剑、长空等刺客以“天下”为念而放弃刺秦之“天下”,实质上并非秦王心心念念之“天下”。前者乃“天下苍生(百姓)”,后者实为“天下王土”。对于这两者间如何弥合,张艺谋在叙事上鱼目混珠却终在视觉上为秦王式的“天下”(王土)大张旗鼓——剥离世俗、湮灭人迹的风景正是秦王式的“天下”(王土)的意象表征。^①正是在这个意义上,我们明白了张艺谋所呈现的风景之“大”及其作为“无地域”空间事实上是在赋予“天下”(无地理、时间、空间限制)这个抽象理念以特定的物理空间形式。Graeme Harper 和 Jonathan Rayner 指出:“电影风景不仅可以是最基本的现实意义上的,也可以是表现意识和无意识的换喻和隐喻。在这个意义上,电影风景成了意念的景观(landscapes of the mind),提供了关于欲望和价值的置换表达。”^②张艺谋在《英雄》里对于风景浓墨重彩的视觉呈现事实上完成了将“风景”换喻(metonymy)成为“天下”的意义生产,“侠客”被“英雄”取代,“江湖”被“天下”置换。在全球化影像生产的语境里,《英雄》成了一道试图一厢情愿地抹去文化冲突、阶级差异、地区差别、权力关系中的异质性的“一元化”风景。

三、主体“凝视”的客体承载:《刺客聂隐娘》风景的现代性

值得注意的是,为了完成艺术创意并取得更好的视觉效果,李安的《卧虎藏龙》、张艺谋的《英雄》和《十面埋伏》(2004)以及之后徐克的《龙门飞甲》(2011)等武侠片在对不少风景和动作场面的处理上普遍使用了电脑后期数字特效技术,比如《英雄》和《十面埋伏》的标志性场景比如胡杨林里漫天飞舞的落叶以及乌克兰的草原花海是由澳大利亚顶级的电影特效公司 Animal Logic 制作完成的。所以,武侠片银幕上许多令人惊叹的风景事实上是一种“虚拟风景”,它们中的一些甚或是鲍德里亚意义上的“超真实”(hyperreal)风景。正当数字化特效越来越成为武侠片场面和景观呈现的一种常态化手段时,2015 年侯孝贤的武侠片《刺客聂隐娘》却逆势而动,所有镜头均由胶片拍摄,光、景、色全是实拍,没有任何后期特效。《聂》独特之处远非仅此而已,媒介和技术上的选择取舍折射的是侯孝贤在电影美学上的独树一帜。在由类型和作者导向所构成的美学光谱上,《聂》一片无疑是作者风格突破类型元素的极端文本,而对于“风景”的呈现则成为这部影片风格化命题的“题眼”。如果说在传统的武侠电影中“风景”仅

① Simon Schama 认为人类的塑形感知(shaping perception)使得土地(land)成为风景(landscape)。Simon Schama, *Memory and Landscape*, New York: Vintage Books, 1996, p.10.

② Graeme Harper and Jonathan Rayner, “Introduction: Cinema and Landscape,” in Graeme Harper and Jonathan Rayner, eds., *Cinema and Landscape*, Bristol/Chicago: Intellect, 2010, p.21.

仅是作为人物活动的容器和背景,或是经典化的“典型环境”,以呼应“江湖”世界的独特性或暗喻人物的心境,抑或是隐喻化而成文化或政治符号,那么侯孝贤的《聂》则无疑在武侠片这一民族类型里完成了“风景之发现”——“凝视”风景的主体性的确立。那么,首先“风景”是如何在形式上被“发现”或者说如何在视觉上被凸显的?

与《卧》和《英雄》相似,我们从《聂》对于外景地的选择即可对自然景观在这部影片中所占的中心位置窥见一斑——湖北武当山、神农架大九湖、利川岩洞、内蒙古赤峰白桦林、台湾宜兰九寮溪和栖兰山乃至日本的奈良、京都。侯孝贤的摄影机将这些外景转化为了影片中大量的风景镜头——远山叠嶂、奇峰岩洞、蓝天白云、溪流飞瀑、密林枯枝、烟笼寒水、水映树影、飞鸟乍起、云山雾罩、茅屋村舍、炊烟袅袅。这些壮丽多姿的景色许多是以远景或者大远景的长镜头来呈现,景别基本没有变化,镜头多为固定,风景镜头中如若有人物出现的镜头,不少在远景中显得微小次要,反衬出自然环境在画面中的绝对主导。

影片视觉系统上对于风景的突出和强调尤以几处长时间的空镜头为最。在聂隐娘救下其父后在村舍养伤一晚,其父道出后悔让道姑带走隐娘,隐娘独坐一旁,并不作答。接上这场室内戏的是由三个风景的空镜头组成的外景。第一个固定镜头长达 27 秒,晨间的湖面烟笼寒水,孤舟寒树,雾气于水面萦绕回旋;第二个平移镜头 36 秒,缓缓扫过湖面,飞鸟振翅林间,远山苍茫,一派静谧悠远;第三个固定镜头 16 秒,天色欲曙间、雾霭中的山脚村舍。另一个典型的例子则是聂隐娘与精精儿于白桦林对决之前一个长达 20 秒的固定镜头,对准白桦树树梢上方的流云,捕捉其瞬息变幻。这些风景片段独立于前后的情节,并不融入于叙事,即使被剪去也并不影响观众对剧情的理解,它们颇似汤姆·甘宁在讨论早期电影时所提出的“吸引力”元素。甘宁认为,在早期电影中叙事扮演着次要的角色,相对于讲故事,早期电影首要是向观众呈现一系列景观,将各式各样的吸引力元素呈现给好奇的观众。在叙事电影成为主导之后,吸引力开始转入“地下”,被收编成为叙事电影的一个成分,同时也在一些先锋派的电影里继续存在。^①甘宁指出:“吸引力元素除了歌舞杂耍、摄影机魔术(消失和变形)、插科打诨之外,人造(著名建筑,博览会、城市街道)和自然(河流、瀑布、山川、峡谷)风景是其中重要的部分。这类吸引力电影,相比于之后的(叙事)电影,以其对‘风景’的强调,显示出与风景画这一艺术门类更密切的关系。这类呈现风景景观的电影构成了早期电影一个主要的类型。”^②如果说舞蹈(身体运动有韵律的表演)被认为是早期电影中存在的

① Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator, and the Avant-Garde,” Fall 1986, *Wide Angle*, Vol.8, no.3-4.

② Tom Gunning, “Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema’s Phantom Rides,” in Graeme Harper and Jonathan Rayner, eds., *Cinema and Landscape*, Bristol/ Chicago: Intellect, 2010, p.52.

独立于叙事的吸引力元素的话^①,那么传统武侠片中大量的武打动作以其类舞蹈性^②而使得暴力过程的展示也成为一种脱离叙事存在的吸引力,强烈而直接地唤起观众的注意力和观看欲望。但在《聂》中,打斗镜头少而写实,通常在硬桥硬马的几招之内便迅速结束战斗,相比于其他武侠片中脱离现实物理性规约的大量武打动作(作为一种存在已久的类型元素多少已令人疲惫),其展示功能被压缩,更多承担起表现(exhibitionistic)特性的无疑是影片中的大量风景。这类风景镜头作为一种未被驯化的吸引力回归,促成了影片对于叙事性的反拨(淡化叙事也正是侯孝贤在这部影片中的主要追求),在此之上也对传统武侠片的类型意识形态构成反叛。

《聂》中的这类风景空镜头又类似小津安二郎标签式的转场镜头(pillow shot)。当小津的影片要从一个叙事场景转到另一个的时候,中间通常会插入与叙事无关的镜头(多为空镜头),这些镜头往往对准自然风景(山、树等)、人造景观(空房间、寺庙等)或者物件。Donald Richie 认为这类镜头是一种呈现人物本身所思所感的视觉手法,它们使观众可以去经历人物所正在经历的。^③和小津的转场镜头类似,在《聂》中的空镜头里,对于风景的静观或凝视其视点并非来自人物,而是来自于“客观”的摄影机。然而,正如侯的剪辑师廖庆松所言,侯孝贤以“绝对的客观找回来绝对的主观”^④，“客观”的风景承载的无疑是主体的“凝视”，在凝视中“自然景物始终是作为某种自我认同的对象化自我展示”^⑤，在“景”与“我”的反射关系中完成主体性的生成、建构。聂隐娘作为一名从小被训练的刺客，最终走向“不为”、“不杀”，在一个女性身上完成梅因所谓的从身份到契约的历史进程——即从被先天被赋予的责任义务所决定的身份转向由个体的自由意志决定，将传统武侠类型中普遍潜在的“成长主题”（自然人到社会人）置換成为“人的现代化”命题。^⑥面对如何将这个沉默的、私密的个体自我觉醒过程视觉化的终极问题，侯孝贤投注于无言自足的山水景物，消解了风景中社会人伦的价值指涉和意识形态的编码书写。

除了风景空镜头，《聂》中还有相当多的聂隐娘孤寂地行走于山水间、旷野上的镜头，将主要人物更直接地与风景相联系。聂隐娘在天地自然间的行走更像是一种悟道

① 劳伦特·吉多：《律动的身体，律动的电影：舞蹈作为早期电影文化中的吸引力元素》，陈晨译，《电影艺术》2011年第5期，第113—118页。

② 比如，作家、编剧钟阿诚认为武侠片其实是中国的歌舞片。阿城：《好电影的本质》，《阿城文集之六：文化不是味精》，江苏凤凰文艺出版社2016年版，第145页。

③ Donald Richie, *Ozu*, London, England: University of California Press, Ltd., 1974, pp.169-170.

④ 廖庆松/韩佳政：《以物观物：剪辑好坏需要剪辑师自身的完整度》，《当代电影》2015年第10期，第78页。

⑤ 杨小滨：《在镜像自我与符号他者之间：侯孝贤电影的精神分析学观察》，《文艺研究》2014年第12期，第26页。

⑥ 梅因：《古代法》，沈景一译，商务印书馆2009年版。

之旅,天地之广阔突显人物之孤寂,这种“一个人,没有同类”的孤独感和疏离感恰恰是影片所试图呈现的一种现代主题,也是“发现”风景所必备的内在状态。“风景之发现”这一说法是日本思想家柄谷行人在讨论日本现代文学的起源时所提出的。虽然这是柄谷行人对20世纪早期日本文学的观察和判断,却对我们如何看待《聂》中的视觉风景有着重要的启发。他认为,作为“风景”的风景在日本现代小说兴起之前是不存在的,是“从前人们没有看到的,或者更确切地说是没有勇气去看的风景”^①。这样的风景与现代人“孤独的内心状态紧密联接在一起”,“只有在对周围外部的东西没有关心的‘内在的人’(inner man)那里,风景才能得以发现”。^②即,伴随着“风景的发现”而至的是“内面的发现”(主体性的发现)。聂隐娘因其寡言、隔绝、对外界的疏远隔绝而实现了柄谷行人所谓之“极端的内在化”,确立了以“人”为主体在自然风景行走中的“发现”和自我发现。因此,《聂》中的风景尽管颇有中国古典美学中的山水意境,但它不复是古典语境中人和山水的“物我两忘”、“天人合一”般“无他无我”式的风景,而是具有极端现代性的内省式风景,是只露出了一角的“冰山”。

侯孝贤的《聂》使“风景”从“地点”(place)、“空间”(space)、“景观”(spectacle)、“隐喻”(metaphor)等作为与人的外部世界存在关系或文化符号关系中跳脱出来,成为被“凝视”(gaze)所“看”到的客观对象和“真实”的自然风景。这样的“凝视”不是来自于传统武侠片中个体(侠客)被与他人、团体、社会的诸种关系所决定的人及各类古典价值意义实现的承担者,而是来自于一个完成了自我建构的现代性主体。《聂》通过对于之前武侠片中“不可见”的风景的再发现,折射了这部影片中自我主体性的确立——其表征在“不杀”(侯孝贤说“所谓现代性就是无论什么情况下都不能杀人”),从而很大程度上消解了传统武侠片所确立的类型基石。

四、结 语

在新世纪的作者化武侠片中,从《卧虎藏龙》到《英雄》再到《刺客聂隐娘》,我们可以发现这样一种可能的趋向:风景从作为人物活动和事件发生的场景(narrative setting)逐渐转化成从叙事中跳脱的、有相对独立性的“自主风景”(autonomous landscape)^③。这样的风景使得观众从对电影叙事的沉溺中解放出来,转而注视风景本身作为一种美学呈现,促成了武侠片在某种程度上由叙事主导的类型电影向偏重电影形式本体的艺术电影的转化。相比在传统的武侠片中,风景在这些作者化武侠片中

① 柄谷行人:《日本现代文学的起源》,赵京华译,三联书店2003年版,第1页。

② 柄谷行人:《日本现代文学的起源》,赵京华译,三联书店2003年版,第15页。

③ Martin Lefebvre, “Between Setting and Landscape,” in *Landscape and Film*, Martin Lefebvre ed., New York and London: Routledge, 2007, p.23.

高效地参与电影文本意义建构和新的文化政治语义的生成,为武侠片的表述从传统的行侠仗义、替天行道等古典价值观拓展到更具现代意识的内容提供空间映射的可能。同时,在视觉文化的全球化语境中,风景由于既有表征民族身份的文化属性,又具物质自然的超民族性和普适性,成为推进武侠片这一民族类型跨文化生产、传播和接受的重要元素。

[作者单位:南京大学文学院]

近来国外研究当代复杂叙事电影的四种路径*

杨鹏鑫

摘要:自20世纪90年代中期以来,复杂叙事电影的兴起成为当代电影中非常值得注意的一个现象。当代复杂叙事电影也成为当前国外电影学研究的一个前沿领域和热点议题。近些年国外对当代复杂叙事电影的研究呈现出了四种主要的研究路径:第一种研究路径尝试对这种电影进行命名和分析;第二种路径是分类研究;第三种路径尝试引入复杂系统理论、混沌理论、分形理论等其他学科的理论资源来研究当代复杂叙事电影;第四种路径是比较研究。这些研究路径从不同方面出发,共同为当代复杂叙事电影的研究构筑了层次多样且不失活力的整体图景。

关键词:复杂叙事电影 当代电影 非线性叙事 谜题电影 研究路径

近二十余年来,《低俗小说》、《21克》、《撞车》、《盗梦空间》、《云图》这样采取复杂叙事的电影规模性涌现,成为当代电影(尤其是当代大众电影)中极具创造性且非常重要的部分。“复杂叙事电影”(Complex Narrative Films)这一概念在近十年来也得到了较广泛的使用和认可。^① 学界对复杂叙事电影所形成的基本认同是:这种电影“是对线性故事的超越”;其常常“拥有非顺序的时空结构,也倾向于包含多种层面的现实,不同但平行、互相联系的故事”。^② 伴随着复杂叙事电影的兴起,当代复杂叙事电影也成为当前国外电影学研究的一个前沿领域和热点议题。对当代复杂叙事电影的研究而言,有两大研究重镇不可不提。

其一为美国的威斯康辛大学麦迪逊分校。该校是美国研究电影叙事的重镇,重要学者有大卫·波德维尔(David Bordwell)与克里斯汀·汤姆普森(Kristin Thompson)夫妇,还有爱德华·布兰尼根(Edward Branigan)、诺埃尔·卡罗尔(Noël Carroll)、迈克尔·纽曼(Michael Newman)等人。其中波德维尔、布兰尼根、纽曼都曾持续研究复杂叙事电影。波德维尔从2002年起陆续发表了一系列关于当代复杂叙事电影的研究

* 本文为2017年中国博士后科学基金第61批面上资助项目(编号2017M611769)阶段性成果。

① 相关论述参见杨鹏鑫《从静观到参与:论当代复杂叙事电影对观众参与性的探索与开掘》,《南大戏剧论丛》2016年第1期,第161—163页。

② Maria Poulaki, “Puzzled Hollywood and the Return of Complex Films,” in Warren Buckland, ed., *Hollywood Puzzle Films*, New York: Routledge, 2014, pp.11, 36.

成果,影响极大,堪称一时旗手。威斯康辛电影研究学派的特点是特别关注电影的形式、风格、认知,其研究风格注重实证研究,相当扎实。伊娃·拉斯(Eva Laass)、爱莱芙塞莉娅·撒诺莉(Eleftheria Thanouli)等不少研究复杂叙事的学者都受该学派的影响。

其二为荷兰的阿姆斯特丹大学。该校在知名学者托马斯·艾尔塞瑟(Thomas Elsaesser)的带领下持续关注复杂叙事电影,近些年出现了简·西蒙斯(Jan Simons)、玛利亚·普拉琪(Maria Poulaki)、菲利普·什米尔海姆(Philipp Schmerheim)、爱莱芙塞莉娅·撒诺莉等研究复杂叙事电影的优秀学者。艾尔塞瑟在欧洲电影、好莱坞电影研究方面著作等身,近十年关注过复杂叙事电影,其研究视野宽广、出手不凡。

除这两大重镇外,美国德州大学奥斯汀分校广播电视电影系在研究复杂叙事电影方面也表现不俗,该系研究过复杂叙事电影的重要学者有查尔斯·拉米雷兹·贝尔格(Charles Ramirez Berg)、珍妮特·斯泰格(Janet Staiger)、艾略特·派内克(Elliott Panek)等人。

还需提及的是,对于20世纪90年代以来兴起的复杂叙事电影潮流,迄今已经形成了三次讨论高潮,其中尤以2006年的讨论范围最大、程度最深。

第一次是2002年,美国知名学术刊物《主旨》(*Substance*)上刊发了一组重要文章,其中大卫·波德维尔、爱德华·布兰尼根的学术名篇重点讨论了电影中新兴的分岔路径叙事(Forking Path Narratives)、多稿叙事(Multiple-Draft Narratives),引领了一时研究风潮。

第二次是2006年,《电影批评》(*Film Criticism*)推出了一期关于当代电影的“复杂叙事”(Complex Narratives)的专号;《丝绒光陷阱》(*The Velvet Light Trap*)也于当年秋天推出关于当代电影“叙事与故事讲述”(Narrative & Storytelling)的专号;此外,波德维尔在这一年推出了其专著《好莱坞的叙事方法》(*The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*),该书对谜题电影(Puzzle Films)、网状叙事电影(Network Narrative Films)的研究用力颇深。这次大规模的讨论将对当代复杂叙事电影的研究推向了一个高潮。

第三次是2009年,沃伦·巴克兰德(Warren Buckland)主编的关于谜题电影的论文集《谜题电影:当代电影中的复杂故事讲述》(*Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*)出版,该书将讨论范围较广泛地扩展到了亚洲电影中,也激起了学界的诸多回应;该论文集的续篇《好莱坞谜题电影》(*Hollywood Puzzle Films*)则于2014年推出。

对复杂叙事电影研究用力最深、研究最为持久的学者当属大卫·波德维尔、爱德华·布兰尼根、沃伦·巴克兰德、简·西蒙斯、玛利亚·普拉琪、阿伦·卡梅伦(Allan Cameron)、马修·坎波拉(Matthew Campora)等人,其中尤以前三人的影响最大。波

德维尔创见迭出、导夫先路、名震学界,不必多说。布兰尼根深得其师之风,研究以扎实准确、视野宽广见长。沃伦·巴克兰德执教于英国牛津布鲁克斯大学,其研究聚焦于当代美国电影、电影认知符号学及谜题电影,他主编的关于谜题电影的两本论文集颇见用心,惠泽学林。而托马斯·艾尔塞瑟、查尔斯·拉米雷兹·贝尔格虽只有寥寥数篇相关文章,但分量颇重。

目前看来,国外学界对当代复杂叙事电影的主要研究路径有如下几种。

一、命名及分析

面对 20 世纪 90 年代以来兴起的复杂叙事电影,诸多电影研究者都尝试对这种电影或其中的分支进行命名,同时进行分析。比较重要的成果如下:

一、“穿线结构”(Thread Structure)电影。较早关注当代复杂叙事电影的重要文章来自伊万·史密斯,他从 1996 年左右开始研究这一领域。在论文《穿线结构:重写好莱坞范式》中,史密斯指出 20 世纪 90 年代后期非传统的、多线交错结构电影的喷发,他将这种数条故事线纠缠在一起的故事形态命名为“穿线结构”,经由分析《低俗小说》、《孤星》、《英国病人》等影片,他草绘了穿线结构电影的基本蓝图:多个故事、多个主人公、被截短了的故事、被压缩的人物发展、角色提供多重功能、较少的公共展示、交叉故事激发时间框架和角色视点的改变。^① 史密斯的这一研究虽早,见解却有限,并不深入。

二、“分岔路径叙事”/“多稿叙事”电影。关于当代复杂叙事电影最广为人知也最为重要深入的研究起自大卫·波德维尔。波德维尔从 2002 年左右开始研究复杂叙事电影的一些分支。他于 2002 年提出了“分岔路径叙事”/“多稿叙事”的概念,经由重点分析《盲打误撞》、《一个字头的诞生》、《罗拉快跑》、《滑动门》,他归纳了这种电影的形式惯例,并力图证明这种电影仍从属于经典电影叙事框架。^② 而爱德华·布兰尼根继续发扬的“多稿叙事”所包含的范围更大,他认为“多稿叙事”指那些非一次确定的、多次重写的叙事。^③ 就“分岔路径叙事”/“多稿叙事”电影而言,其叙事到底是不是复杂的? 波德维尔认为这种叙事并不特别复杂,因为其每一条路径都是并不复杂的线性叙事;而布兰尼根则认为,这种电影中每次叙事(每一条路径)都是重写的结果,所以每次叙事都是复杂的。巴克兰德也指出波德维尔的结论是以牺牲、贬低这种电影的复杂性

① Evan Smith, "Thread Structure: Rewriting the Hollywood Formula," *Journal of Film and Video*, Vol. 51, No. 3-4, Fall-Winter 1999-2000, pp.88-96.

② David Bordwell, "Film Futures," *SubStance*, Vol. 31, No. 1, 2002, pp.88-104.

③ Edward Branigan, "Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations—A Response to David Bordwell's 'Film Futures,'" *SubStance*, Vol. 31, No. 1, 2002, pp.105-114.

与迷惑性(如电影的叙事过程及观察者视角)为前提的。^① 如今,布兰尼根和巴克兰德的观点更为人接受。

三、“网状叙事电影”。在《好莱坞的叙事方法》第一部分第三节《主观故事和网状叙事》(Subjective Stories and Network Narratives)及《电影诗学》(*Poetics of Cinema*)一书第七章《共同的朋友和机缘》(Mutual Friends and Chronologies of Chance)中,波德维尔把《月神的宠儿》、《撞车》这样将多个相对独立的主角的生活轨迹联系在一起的电影称为网状叙事电影,他还探讨了这种电影中的主角状态、网络形态、叙事的交叉点等重要问题。他的研究建立在对全球超过 150 部网状叙事电影的观看和把握上,他对网状叙事电影的研究奠定了坚实的基础,也方便了后来者的研究。

四、“谜题电影”。常有人认为谜题电影是艾略特·派内克或大卫·波德维尔于 2006 年提出的,其实不然。波德维尔 2006 年的《好莱坞的叙事方法》中就提到:到 2006 年时,很多电影评论、研究者都已经在使用这个概念。^② 波德维尔指出《非常嫌疑犯》、《记忆碎片》这样的谜题电影在近些年兴盛起来,这种电影激发观众去“思考电影中到底发生了什么,展示了什么,重看电影以找寻关键叙事线索”^③。巴克兰德更具体地定义了谜题电影:这种电影打破了经典叙事的整一摹仿式情节,模糊了现实的不同层级,拥抱非线性、时间跳跃、碎片化时空,强调复杂的故事讲述过程而不是故事本身。^④ 普拉琪则指出:“谜题(puzzle)这个词指一种解释学层面的叙事复杂性,因为这些电影中错综复杂的事件不能被简单地读解或者马上破解;它也指这些电影的文本结构和布局。”^⑤该论题的重要研究还有巴克兰德主编的《谜题电影:当代电影中的复杂故事讲述》,这部论文集收录了不同论者的 12 篇文章,这些文章在谜题电影、复杂故事讲述的大题目下,对《迷失高速公路》、《灵异第六感》、《记忆碎片》等影片进行了角度不同、程度不一的讨论。^⑥ 该论文集的续篇《好莱坞谜题电影》一书则聚焦于好莱坞的谜题电影。

五、“心智游戏电影”(The Mind-Game Film)。在 2009 年发表的《心智游戏电影》这篇长文中,托马斯·艾尔塞瑟从叙事学、心理学、精神病理学、历史学、政治学等

① Warren Buckland, "Introduction: Puzzle Plots," in Warren Buckland, ed., *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, p.5.

② [美] 大卫·波德维尔:《好莱坞的叙事方法》,白可译,南京大学出版社 2009 年版,第 91—92 页。

③ David Bordwell, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, Berkeley: University of California Press, 2006, p.80.

④ Warren Buckland, "Introduction: Puzzle Plots," in Warren Buckland, ed., *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, pp.4-6.

⑤ Maria Poulaki, "Puzzled Hollywood and the Return of Complex Films," in Warren Buckland, ed., *Hollywood Puzzle Films*, New York: Routledge, 2014, p.36.

⑥ Warren Buckland, ed., *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

方面对他谓之“心智游戏电影”的对象进行了比较详尽的考察,他认为心智游戏电影的共同特点是致力于迷惑、误导观众。^① 在2014年的另一篇论文中,他接着指出:“心智游戏电影常常突出线性叙事的反常特征,使用多线叙事(multi-strand narratives)——多条不同的、平行运行的叙事线纠缠在一起,这些线条处于同一个时空连续体,遵循各自的路线。此外,在心智游戏电影中,这些叙事线还能拥有其自身的现实状况或者本体论(ontology)。心智游戏电影不仅区分梦与现实、直接感知与幻象、记忆与即视感,且其在本体上也是相区分的、甚至是不相容的。”^②与此概念相似的是“智力把戏叙事”(Mind-Tricking Narratives)。科妮莉亚·克莱克将《灵异第六感》、《搏击俱乐部》、《致命魔术》这样的电影叙事形态称为“智力把戏叙事”:这种电影通常在一个看似经典的叙事方式下包含着一个精心被隐瞒的绝对意外的结局,其期待观众不寻常的回看。克莱克认为“智力把戏叙事”电影有三个根本的问题:谁在欺骗?如何欺骗?观众何时识破骗局?^③ 不过“心智游戏电影”与“智力把戏叙事”这两个概念的使用者都很少。

六、“多线叙事电影”(Multi-Strand Narrative Films)。伊万·史密斯、托马斯·艾尔塞瑟、马修·坎波拉等学者都开始使用“多线叙事”这个术语。多线叙事电影的形态,正如坎波拉所指出的:多线叙事电影一般具有多个主人公与多条叙事线,也常常使用别的技巧创造更加复杂的叙事空间,代表性作品如《撞车》、《辛瑞那》、《巴别塔》、《21克》。^④ 多线叙事电影这个名称比较直观,所以使用率较高。

七、“多主角电影”(Multi-Protagonist Film)。西班牙萨拉戈萨大学的玛利亚·德尔·阿兹阁纳在其《多主角电影》一书中将《短片集》、《真爱至上》、《辛瑞那》这种日益勃发的电影的共同特征归结为“多主角”。^⑤ 在“多主角电影”的概念下,她先从历史概况、理论分析方面界定了多主角电影,之后五章分别分析了《大饭店》、《短片集》、《美国派》、《单身一族》、《辛瑞那》这五部多主角电影及相关问题。这本书虽然篇幅不长,只有160来页,但实不乏敏锐的理论嗅觉,更兼文化批评的宽广视野,可惜阿兹阁纳的研究用力不深,对这项宏大研究来说只是初开门径。

八、“模块化叙事”(Modular Narratives)。阿伦·卡梅伦在《当代电影中的模块

① Thomas Elsaesser, "The Mind-Game Film," in Warren Buckland, ed., *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009, pp.13-41.

② Thomas Elsaesser, "Philip K. Dick, the Mind-Game Film, and Retroactive Causality," in Warren Buckland, ed., *Hollywood Puzzle Films*, New York: Routledge, 2014, p.155.

③ Cornelia Klecker, "Mind-Tricking Narratives: Between Classical and Art-Cinema Narration," *Poetics Today*, Vol. 34, No. 1-2, Spring-Summer 2013, p.119.

④ Matthew Campora, "Art Cinema and New Hollywood: Multiform Narrative and Sonic Metalepsis in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*," *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 7, No. 2, June 2009, p.121.

⑤ María del Mar Azcona, *The Multi-Protagonist Film*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, p.1.

化叙事》一书中发扬了“模块化叙事”这一概念,他着重研究当代复杂电影中的“时间结构”。通过详细分析《低俗小说》、《罗拉快跑》、《不可撤销》、《记忆碎片》、《阿拉若山》、《时间密码》、《巴黎浮世绘》、《死亡幻觉》等电影,阿伦·卡梅伦提出:当代诸多电影的故事不再是顺序的,而是模块化的,其情节建构就是将各种故事模块通过特别的方式组装在一起,“模块化叙事将过去、现在、将来的分离置于凸显时间构造的问题之中,创造出了关于持续时间、频率、次序的游戏。……这种叙事特别关注故事和情节的关系”^①。阿梅·卡梅伦的研究颇有深度,但全书中论述到的影片较少,实证稍显不足。

另外,玛莎·肯德基于“数据库叙事”理论而于2002年提出的“数据库电影”(Database Cinema)^②、鲁丝·珀尔马特基于可能世界理论而于2002年提出的“可能世界电影”(Possible World Films)^③、温蒂·埃弗雷特2005年提出的“分形电影”(Fractal Films)^④、查尔斯·拉米雷兹·贝尔格2006年提出的“另类情节”(Alternative Plots)^⑤、艾略特·派内克2006年提出的“心理谜题电影”(Psychological Puzzle Film)^⑥、亨利·詹金斯近些年来提倡的“跨媒体故事讲述”(Transmedia Storytelling)^⑦、爱莱芙塞莉娅·撒诺莉等人倡导的“后经典叙事”(Post-Classical Narration)^⑧都从不同侧重点出发研究当代复杂叙事电影。

在这些命名中,总体来看,有两种主要的命名依据:一种是依据影片的整体叙事形态、架构来命名,如网状叙事电影、分岔路径叙事电影、穿线结构叙事电影、多主角电影;另一种是依据观众对这种电影的观感来命名,如谜题电影、心智游戏电影、智力把戏叙事电影。

经过将近十年的为这种电影命名的浪潮,最近几年国外研究复杂叙事电影的学者,对这种电影进行命名的冲动已明显减小,研究者们倾向于使用前人已提出的概念

① Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008, p.3.

② Marsha Kinder, "Designing a Database Cinema," in J. Shaw and P. Weibel, eds., *Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film*, Cambridge, MA: MIT Press, 2002, pp.346 - 353.

③ Ruth Perlmutter, "Multiple Strands and Possible Worlds," *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 11, No. 2, Fall 2002, pp.44 - 61.

④ Wendy Everett, "Fractal Films and the Architecture of Complexity," *Studies in European Cinema*, Vol. 2, No. 3, 2005, pp.159 - 171.

⑤ Charles Ramirez Berg, "A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the 'Tarantino Effect,'" *Film Criticism*, Vol. 31, No. 1 - 2, Fall/Winter 2006, pp.5 - 61.

⑥ Elliot Panek, "The Poet and the Detective: Defining the Psychological Puzzle Film," *Film Criticism*, Vol. 31, No. 1 - 2, 2006, pp.62 - 88.

⑦ Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press, 2006.

⑧ Eleftheria Thanouli, "Narration in World Cinema: Mapping the Flows of Formal Exchange in the Era of Globalisation," *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, Vol. 6, No. 1, 2008, pp.5 - 15.

或术语,研究转向更具体、深层的问题。

如今,使用范围最广、接受度最高的是谜题电影、网状叙事电影、复杂叙事电影这几个概念。谜题电影这个概念的使用者与日俱增,但问题是谜题电影不能涵盖像《真爱至上》、《新年前夜》这样叙事颇为复杂的网状叙事电影。而网状叙事电影虽可作为当代复杂叙事电影中应用最为广泛的类型,但不能涵盖分岔路径叙事电影、数据库叙事电影、不可靠叙事电影等电影形态。因而谜题电影、网状叙事电影都不能全面描绘出20世纪90年代以来电影叙事复杂化的面貌。目前来看,复杂叙事电影仍然是对这一现象最具涵盖能力且具弹性的一个概念。

二、分 类

对复杂叙事电影、非正统叙事电影的分类研究,用力最深的学者当属查尔斯·拉米雷兹·贝尔格。贝尔格将偏离于好莱坞经典叙事范式的电影分为三个大类型、十二个小类型。

第一大类依主角的数目而分,有四个小类型:一,多个各有目标的主角处于相同时空的“复调或群体演出情节”(The Polyphonic or Ensemble Plot),如《高斯福德庄园》;二,多个主角处于不同时间和(或)空间的“平行情节”(The Parallel Plot),如《时时刻刻》;三,“多重人格(分支)情节”[The Multiple Personality (Branched) Plot],如《搏击俱乐部》;四,一个角色导出另一个角色的“雏菊花环情节”(The Daisy Chain Plot),如《红色小提琴》。第二个大类基于对时间重新排序、非线性情节(Nonlinear Plots)而分,有五个小类型:其一,颠倒了故事次序的“反向情节”(The Backwards Plot),如《薄荷糖》;其二,一个角色重复行动的“重复行动情节”(The Repeated Action Plot),如《土拨鼠日》;其三,从多个角色的各自视角展示同一件事的“重复事件情节”(The Repeated Event Plot),如《大象》;其四,同一时空中多个角色的故事线相交在一起的“中心辐射型情节”(The Hub and Spoke Plot),如《爱情是狗娘》;其五,事件次序不是按照因果、逻辑,而是按照电影人的个人意愿或风格安排的“混杂情节”(The Jumbled Plot),如《落水狗》。第三大类基于偏离于经典叙事的主观性、因果性、自指性叙事而分类,有三个小类型:其一,经由角色内心(经过滤的)视角展示的“主观情节”(The Subjective Plot),如《大都会》;其二,具有极小的目标与因果性的“存在主义情节”(The Existential Plot),如《细细的红线》;其三,关注电影叙事问题本身的“元叙事情节”(The Metanarrative Plot),如《改编剧本》。^①

① Charles Ramírez Berg, "A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the 'Tarantino Effect,'" *Film Criticism*, Vol. 31, No. 1-2, Fall/Winter 2006, pp.5-61.

贝尔格提出:近些年的绝大多数非正统叙事电影、另类叙事电影都将其实验局限于影片的情节结构,而并非为了创造一种新的影像风格。^① 贝尔格的这个结论如今看来有点勉强,如1999年的《异次元骇客》对计算机化影像的实践,2001年的《阿瓦隆》对电子游戏化影像的实践,2001年的《半睡半醒的人生》对真人拍摄影像的动画化,2008年的《科洛弗档案》的DV化影像,贾法·帕纳西2013年的《幕间》和2015年的《出租车》对故事和纪录的混淆,都在不同程度上开掘着不同于经典叙事电影的影像风格。

其他值得一提的分类还有几个。譬如阿伦·卡梅伦将他谓之“模块化叙事”的电影分为四种类型:其一,非时间性叙事(Anachronic Narratives),如《低俗小说》,这种叙事形式牵涉到闪回或闪前的复杂运用;其二,分岔路径叙事(Forking-Path Narratives),如《罗拉快跑》,卡梅伦认为分岔路径叙事电影“并置一个故事的多种版本,展示了一系列事件或单个事情中微小改变后多种可能的结果”,其展示叙事创新于故事(story)的层面;其三,插曲式叙事(Episodic Narratives),如《古尔德的32个短片》和基耶洛夫斯基的《十诫》,卡梅伦认为这种叙事是片段式的,“降低或取消了经典叙事中的因果联系”;其四,分屏叙事(Split-Screen Narratives),如《时间密码》。^②

显见的是,这四个概念都非卡梅伦的首创。阿伦·卡梅伦对模块化叙事的子类型借鉴了热拉尔·热奈特(Gérard Genette)在《叙事话语》(*Narrative Discourse*)中推广过的术语:非时间性(Anachronic)、插曲式(Episodic)。而“Episodic”这个概念早在亚里士多德的《诗学》中就开始流行开来。卡梅伦还沿用了波德维尔借用自博尔赫斯的术语“分岔路径叙事”(Forking-path Narratives);此外,分屏叙事这一概念也出现已久。

鲁丝·珀尔马特则将“可能世界电影”分为四种类型:其一,一个故事引发另一个故事的“拼缀式叙事”(Patchwork Narratives)电影,如《都市浪人》;其二,多种叙事可能性共存的“分岔路径”(Forking Paths)电影,如《维罗妮卡的双重生活》;其三,拥有多种结局的“多重结局电影”(Multiple Endings Films),如《罗拉快跑》、《前进洛城》;其四,“并行电影”(Side-By-Side or Tandem Films),如《吸烟/不吸烟》。^③ 这一分类视野较小、适用度也不高。

在这些分类中,贝尔格对复杂叙事电影的类型研究用力最深、视野也最宽广,不过

① Charles Ramírez Berg, "A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the 'Tarantino Effect,'" *Film Criticism*, Vol. 31, No. 1-2, Fall/Winter 2006, pp.10-11.

② Allan Cameron, *Modular Narratives in Contemporary Cinema*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008, pp.10-13.

③ Ruth Perlmutter, "Multiple Strands and Possible Worlds," *Canadian Journal of Film Studies*, Vol. 11, No. 2, Fall 2002, pp.47-48.

他的分类仍有继续讨论的巨大空间,他最大的问题是在概括十二种子类型时使用了三个不同的具体标准。另如,贝尔格将《党同伐异》、《教父2》、《维罗妮卡的双重生活》、《暴雨将至》、《毒品网络》、《经度》(*Longitude*)、《海龟》(*Loggerheads*)、《阿拉若山》、《时时刻刻》、《辛瑞那》都归为“平行情节”,很明显,贝尔格的这个分类的问题在于分类标准比较模糊:他所谓的“平行情节”指“多个主角处于不同时间和(或)空间”(multiple protagonists in different times and/or spaces)的情节样式,^①同时用“and”和“or”,足见他在这个分类上的费劲和模糊。事实上,《党同伐异》、《经度》、《时时刻刻》的确是严格的平行情节——多个主角各自处于不同的时空;但其他的几部影片却不是这样的,如《辛瑞那》中的多个主人公处于同一个时空面,是个标准的网状叙事电影。同时,贝尔格的论文发表于2006年,2006年后复杂叙事电影的发展、趋势和具体情形(如计算机时代数据库叙事的兴起、分屏影像的泛化)也是他的分类所不能预料和很好涵盖的。

三、引入其他学科理论资源

近十年来,一些视野宽广的学者开始引入复杂系统理论(Complex Systems Theory)、混沌理论(Chaos Theory)、分形理论(Fractal Theory)、六度分隔理论(Six Degrees of Separation Theory,又名小世界理论)、网络理论(Network Theory)、游戏理论(Game Theory)等其他学科的理论资源来尝试阐释、分析当代复杂叙事电影。

简·西蒙斯在分析当代电影中的复杂叙事时,就曾试图引入复杂性理论(Complexity Theory),他将当代电影中的复杂叙事视为一种复杂系统。^②可惜他的研究浮于表面,并不深入。而托马斯·艾尔塞瑟的高足玛利亚·普拉琪则将这一研究进程向前推进了一大步,她2011年的博士论文就主要从复杂系统理论的角度研究当代复杂电影。她认为“在20世纪和21世纪开端的系统理论发展中,‘复杂’(Complex)看起来已经成为‘系统’(System)这个词不可或缺的一部分……复杂性议题已经影响了电影理论和实践……复杂性科学(Complexity Science)不但为分析复杂电影(Complex Films)提供了一种不同的框架和词汇,也提出了一种不同的认识论(我们如何接近我们的对象)和本体论(对象是什么)”^③。普拉琪通过非常细致地分析影片《最

① Charles Ramirez Berg, "A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the 'Tarantino Effect,'" *Film Criticism*, Vol. 31, No. 1-2, Fall/Winter 2006, p.18.

② Jan Simons, "Complex Narratives," *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 6, No. 2, August 2008, pp.111 - 126.

③ Maria Poulaki, "Before or Beyond Narrative? Towards A Complex Systems Theory of Contemporary Films," PhD Dissertation, University of Amsterdam, 2011, pp.14 - 16.

终剪辑》中的自反性、《阅后即焚》的网状叙事和松散的因果性、《格莫拉》中的多样性和跨媒体性,提出了当代复杂电影的三种文本组织特征:“自反性、松散的因果性、描述性(self-reflexivity, loose causality and description)。”^①普拉琪在这篇博士论文中还简要提及了分形理论与当代复杂叙事电影的关系。威廉·布朗则在2014年提出:“定义复杂性需要首先参考混沌理论和复杂性理论。”^②但这项工作他并没有继续进行。

冈萨洛·弗朗斯卡等人尝试用游戏理论阐述叙事,弗朗斯卡提出游戏和叙事最主要的区别在于“游戏者关心接下来发生什么,而观影者关注已经发生什么”,游戏是未来导向和开放结局的,而叙事的过去是固定不变的。^③西蒙斯则反驳说,游戏并不见得比叙事更开放,因为游戏里面可能的结果都是被游戏规则所预先设定的,“叙事和游戏可能是不受时间控制的、可逆的,但它们描述的进程却并不是这样。这就是叙事学(narratology)、游戏理论、复杂性理论的交汇点”^④。在《弄潮:拉斯·冯·提尔的游戏电影》一书中,西蒙斯提出在拉斯·冯·提尔的《欧洲特快车》、《破浪》等影片中,叙述者并不告诉角色发生了什么,而是告诉角色该去做什么:这种对角色的控制方式正像电脑游戏中玩家控制游戏中的角色一样。^⑤巴克兰德也从游戏理论出发检视了电影《源代码》,并认为《源代码》这样的电影中被植入了明显的电子游戏特征,如主角重复的行动、多层级的冒险、传送等。^⑥

此外,波德维尔曾提及六度分隔理论对网状叙事电影有影响。^⑦温蒂·埃弗雷特也提到:《巴黎浮世绘》、《中场休息》等网状形态的电影反映了对网络理论的迷恋。^⑧布兰尼根则详细考察了蝴蝶效应(Butterfly Effect)理论与当代复杂叙事电影的关联。^⑨

① Maria Poulaki, “Before or Beyond Narrative? Towards A Complex Systems Theory of Contemporary Films,” PhD Dissertation, University of Amsterdam, 2011, p.202.

② William Brown, “Complexity and Simplicity in *Inception* and *Five Dedicated to Ozu*,” in Warren Buckland, ed., *Hollywood Puzzle Films*, New York: Routledge, 2014, p.129.

③ Gonzalo Frasca, “Simulation versus Narrative: Introduction to Ludology,” in Mark Wolf and Bernard Perron, eds., *The Video Game Theory Reader*, New York and London: Routledge, 2003, p.224.

④ Jan Simons, “Complex Narratives,” in Warren Buckland, ed., *Hollywood Puzzle Films*, New York: Routledge, 2014, pp.26-27.

⑤ Jan Simons, *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

⑥ Warren Buckland, “Source Code's Video Game Logic,” in Warren Buckland, ed., *Hollywood Puzzle Films*, New York: Routledge, 2014, pp.185-197.

⑦ David Bordwell, *Poetics of Cinema*, New York: Routledge, 2007, p.198.

⑧ Wendy Everett, “Fractal Films and the Architecture of Complexity,” *Studies in European Cinema*, Vol. 2, No. 3, 2005, pp.159-171.

⑨ Edward Branigan, “Butterfly Effects Upon a Spectator,” in Warren Buckland, ed., *Hollywood Puzzle Films*, New York: Routledge, 2014, pp. 233-264.

除了引入新兴的一些自然科学、社会科学理论研究当代复杂叙事电影,哲学、文学理论等一些传统的其他学科资源也继续进入相关研究者的视野。如齐泽克就从哲学、文化研究的角度来对大卫·林奇的《迷失高速公路》进行了深刻的研究。^① 什米尔海姆在其博士论文中则从怀疑主义哲学的角度观照电影,通过详细分析《睁开你的双眼》、《盗梦空间》、《月球》、《香草的天空》等复杂叙事影片,他将怀疑主义电影分为质疑外部世界式怀疑主义电影、自我认知式怀疑主义电影、其他心智类怀疑主义电影;该论文还专门讨论了多稿叙事电影、分岔路径叙事电影、心智游戏电影。^② 什米尔海姆的这一研究,为我们理解当代部分复杂叙事电影提供了颇有启发性的视角。

四、比较研究

近年来,对复杂叙事电影的研究从欧美电影领域已经扩展到了亚洲电影、澳洲电影等领域。2009年的《谜题电影:当代电影中的复杂故事讲述》这本论文集集中就出现了五篇分别关注刘伟强与麦兆辉的《无间道》,王家卫的《2046》、《花样年华》,娄烨的《苏州河》、《紫蝴蝶》,洪尚秀的《猪堕井的一天》,朴赞郁的《老男孩》这样的亚洲谜题电影的研究。而澳大利亚昆士兰大学的马修·坎波拉在2011年也推出了关于澳大利亚复杂叙事电影的论文。^③

随着研究领域的拓展,一些比较不同国家的复杂叙事影片的研究也逐渐出现。如罗伯特·戴维斯和里卡多·瑞奥斯2006年的一篇文章就开始比较好莱坞复杂叙事电影与日本复杂叙事电影,他们通过分析《大逃杀》、《循环自杀》、《模仿犯》这三部颇受欢迎的日本恐怖片,认为这些日本电影拓展了复杂叙事的期待性特征,没有保证故事讲述的一致性,其不仅表现出了反传统好莱坞式的故事讲述形态,也潜在地将好莱坞的复杂叙事延伸到了这种形态的忍受极限。^④ 威廉·布朗则详细比较了克里斯托弗·诺兰的《盗梦空间》和阿巴斯·基亚罗斯塔米的《五》,他认为《盗梦空间》虽然故事看起来挺复杂费解,但其实内涵、层次比较单薄;而《五》虽然故事简单,但其内涵、层次比较

① Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, Seattle: Walter Chapin Simon Center for the Humanities, 2000.

② Philipp Andreas Schmerheim, "Skepticism Films: Knowing and Doubting the World in Contemporary Cinema," PhD Dissertation, University of Amsterdam, 2013, p.255.

③ Matthew Campora, "Challenging Audience Expectations: Complex Narratives in Australian Cinema," *Metro Magazine: Media & Education Magazine*, Issue 169, July 2011, pp.102 - 105.

④ Robert Davis and Riccardo de los Rios, "From Hollywood to Tokyo: Resolving a Tension in Contemporary Narrative Cinema," *Film Criticism*, Vol. 31, No. 1 - 2, Fall/Winter 2006, pp. 157 - 172.

丰富。^① 布朗的这一观察颇有见地。

保罗·鲁索从“梦叙事”(Dream Narrative)的角度出发比较了《盗梦空间》和马丁·斯科塞斯执导的《禁闭岛》这两部电影,他认为这两部影片的故事都建立在主人公的精神创伤之上,共享着相似的视觉影像,且都严重依赖梦境、记忆、幻觉去建构相当复杂的叙事结构。^② 布鲁斯·艾萨克斯的论文则从电影对时间处理的视角比较了理查德·凯利执导的《死亡幻觉》与《南方传奇》这两部电影。^③

关于当代复杂叙事电影的比较研究,目前研究者多是选择两三部具体的影片进行比较,而更宏观层面上的比较研究,譬如比较不同时代、不同地域之间的复杂叙事电影潮流,因为难度比较大,所以还有待未来的研究去进行。

结 语

本文以上探讨了国外关于当代复杂叙事电影的四种主要研究路径:第一种路径的主要意图是要寻找涵盖性术语,从宏观层面上把握这种电影;第二种路径意在细化对这种电影的认识;第三种路径试图解释这种电影;第四种比较研究的路径则去探寻复杂叙事影片的一致性与差异性。这四种路径形成互补关系,从不同方面出发一起推动了该研究的进展。

目前来看,对当代复杂叙事电影进行命名的研究已经度过了其最活跃期时期;对其进行分类的研究仍需随着实践的变化而进行更改、完善;比较研究的路径还有待拓宽。值得特别指出的是,当代复杂叙事电影无疑是个颇为复杂的研究对象,对于此对象,文本研究、文化研究等常用研究方法的解释能力有限,而恰当地引入网络科学理论、复杂性理论、系统科学理论、小世界理论、弱关系理论、长尾理论、认知学理论等跨学科资源,可以为我们理解、解释这种电影提供更宽的视野和更强的解释力。从跨学科的视野来研究当代复杂叙事电影,这种研究路径刚刚兴起,但可探究的空间大,将是未来的一个学术增长点。譬如,小世界理论可以帮助我们理解网状叙事电影兴起的观念基础;而“网络科学理论中对‘结点’和‘边’的理论阐释可以帮助我们理解网状叙事电影中的多人物及其轨迹交汇提供有力的解读方法;弱关系理论则可以帮助我们解释网

① William Brown, "Complexity and Simplicity in *Inception* and *Five Dedicated to Ozu*," in Warren Buckland, ed., *Hollywood Puzzle Films*, New York: Routledge, 2014, pp.125 - 140.

② Paolo Russo, "'Pain is in the Mind': Dream Narrative in *Inception* and *Shutter Island*," in Warren Buckland, ed., *Hollywood Puzzle Films*, New York: Routledge, 2014, pp.89 - 108.

③ Bruce Isaacs, "The Image of Time in Post-Classical Hollywood: *Donnie Darko* and *Southland Tales*," in Warren Buckland, ed., *Hollywood Puzzle Films*, New York: Routledge, 2014, pp.198 - 214.

状叙事电影中松散的主角关系”^①。

迄今为止,当代复杂叙事电影的研究中有不少重要的问题都有待解决,如当代复杂叙事电影这一潮流具体是如何兴起的?如何发展的?这与电影叙事本身的演进、社会、文化、技术、科学理论有什么关系?当代复杂叙事电影到底复杂到了什么程度?其复杂性限度在哪里?其阶段性、地域性变化是怎样的?当代复杂叙事电影中有哪些观看难度?观众是如何理解这些电影的?这一潮流的影响是什么?对这一潮流应有哪些反思?这些不仅是电影学的问题,也与文化、社会、哲学等方面的问题相关。对复杂叙事电影研究路径的拓展和深化,将为这些问题提供更全面准确的解答。

[作者单位:南京大学文学院]

① 杨鹏鑫:《影响和解释:小世界理论、网络科学理论、弱关系理论与网状叙事电影》,《电影艺术》2016年第6期。